BINNENHUISKUNST

DOOR CORN. VAN DER SLUYS

Binnenhuis-Architect te 's-Gravenhage

I

VAKBIBLIOTHEEK ONDER LEIDING VAN L. ZWIERS

UITGAVE VAN DE WERELDBIBLIOTHEEK

LZ

BINNENHUISKUNST

VAKBIBLIOTHEEK

BINNENHUISKUNST

OVER DE ONTWIKKELING DER VORMEN VAN MEUBELS, METAALWERKEN, SIERKUNST, AARDEWERK, KUNSTNAALDWERK, WEEFSELS, ENZ. DOOR

CORN. VAN DER SLUYS
BINNENHUIS-ARCHITECT TE 'S-GRAVENHAGE

IN TWEE DEELEN
1° TEKST :: 2° PLATEN

EERSTE DEEL: TEKST

MAATSCHAPPIJ VOOR GOEDE EN GOEDKOOPE LECTUUR TE AMSTERDAM — 1921

INLEIDING

Dit boekje werd niet geschreven voor de collega's. Het is mijn bedoeling door middel van dit werkje antwoord te geven aan de belangstellende leeken en de toekomstige vakgenooten, die mij zoo herhaaldelijk om lectuur over dit onderwerp vroegen. Tot op heden wist ik daarop geen afdoend antwoord te geven. Wel zijn er vele artikelen in tijdschriften verschenen, maar een compleet boek over de nieuwe vormgeving voor de kunstambachten, dat dan tevens als het ware een balans zal zijn over den arbeid van circa twintig jaren, bestaat volgens mijn weten nog niet.

En toch, wanneer wij de stijgende belangstelling rondom ons zien, en als gezegd, velen naar materiaal vragen om hunne kennis uit te breiden, dan mogen wij aannemen dat de tijd gekomen is voor het opmaken der „balans."

En hoewel dit werk niet op het onderwijs zal gericht zijn, meen ik toch dat leeraren en leerlingen van Ambachts- en Teekenscholen, Gymnasia en Hoogere Burgerscholen, alsmede vele andere onderwijsinrichtingen zich voor het onderwerp zullen interesseeren.

Want het gaat hier om een belangrijk cultuurverschijnsel, en de vereenigingen die zich bezighouden met het kunstbegrip en het aesthetisch element in de opvoeding en het onderwijs zijn mij borg voor de belangstelling in deze kunstvakken.

En, al zal ik heel dankbaar zijn voor de belangstelling in het vak van bovengenoemde categorieën, niet minder zal het mij verheugen indien de ambachtslieden, en degenen die boven hen zijn gesteld iets aan mijn werk zullen hebben.

Nieuws, in den zin van „nog nimmer vernomen" wensch ik niet te geven. Integendeel zal ik in dit boek zooveel moog'lijk verzamelen al wat ik in den loop der jaren heb gezegd en geschreven over dit onderwerp, nu gerangschikt in volgorde en aangevuld voor zoover mij dit nuttig voorkomt. Intusschen onderschat ik dezen arbeid niet, en ben ik er mij van bewust dat het zeer moeilijk is het juiste begrip der sierende en bouwende kunsten aan anderen bij te brengen.

En wanneer het dus mij evenmin als anderen zal gelukken de innerlijke waarde van bovenvermelde kunstvakken duidelijk te maken, dan toch hoop ik te bereiken dat de belangstelling, voor zoover die aanwezig is, zal groeien en worden verscherpt en vooral, dat men met meer mede-gevoel, meerdere overgave en interesse tot het werkstuk, het arbeidsproduct, zal opzien.

Tot de juiste kennis van het z. g. „toegepaste" kunstwerk, zooals men de sierende en bouwende kunsten ook wel noemt, behoort het begrijpen der techniek, en wel hierom, omdat de waardebepaling van een gebruiksvoorwerp voor een groot deel ligt in de wijze waarop het materiaal is verwerkt.
Wil dit werkje eenige opvoedkundige waarde hebben, dan komt het mij, de ondervinding heeft mij dit geleerd, als aanbevelenswaard voor, de stof in eenige onderdeelen te verdeelen.
Ten eerste dan, hoop ik een gedeelte te wijden aan het einde der vorige eeuw, d. w. z. de periode waaruit wij gegroeid zijn en waarna zoovele veranderingen in het kunstvak zijn gekomen.
Daarna wil ik iets zeggen over het gebruik, of liever het misbruik der historische stijlen, een soort van intermezzo, noodig om tot een zuiverder inzicht te komen.
Beide onderwerpen beschouw ik als te behooren tot een niet aangenamen, maar noodwendigen schoonmaak, het afrekenen met een zekeren tijdgeest, teneinde dan te kunnen overgaan op wat ik zou willen noemen de kern van dit werk: nieuwe Ambachts- en Nijverheidskunst.
Verder hoop ik dan nog een deel te wijden aan een schijnbaar meer abstract onderwerp, n. m. iets over materialen, proportie, vormgeving en versiering. Dit gegeven lijkt mij vooral van waarde voor den wezenlijk belangstellende, omdat hiermede de idee, de eigenlijke grondgedachte van het vak gemoeid is. En, zeide ik hiervoor reeds dat voor de juiste kennis van dezen kunstvorm een ingaan tot de techniek noodig is, ik hoop dat in bedoeld hoofdstuk duidelijk te maken.
Ten slotte een samenvatting van het verhandelde, met verwijzing naar nieuwe mogelijkheden, en vervolgens een beschrijving bij de afbeeldingen. Voor het verhandelde kunnen dan de bijgevoegde illustraties als beeldend materiaal dienen.
Ik onderschat het gevaar dezer afbeeldingen niet. Velen

zullen niet anders doen dan „plaatjes kijken" en het daarbij laten.
Laat ik dus vooraf mogen zeggen: dat het prentjes kijken zonder deze bladzijden te lezen, voor den leek een twijfelachtige waarde heeft, en voor den vakkundige hoop ik dat hij er niet door in de war raakt, of...... al te precies geïnspireerd.
Intusschen zal ik trachten het hierboven beloofde op zoo eenvoudig moog'lijke wijze te behandelen, al is dat meestal niet zoo heel gemakkelijk. Immers het onderwerp leent zich zoo bij uitstek voor een puur technische beschouwing, of voor een wetenschappelijke, zelfs filosofische verhandeling. Maar, gelijk ik reeds in het begin zeide dit werkje is niet voor de collega's, dus gericht tot niet-der-zake-kundigen. Intusschen moet men mij niet verwijten wanneer ik soms heel eenvoudig zal zijn, ja, het wil mij, en ik spreek uit ervaring, voorkomen, dat men nimmer te eenvoudig kan zijn, al zullen dan enkele half-der-zake-kundigen zeggen: dat wisten we nu wel.
En zeker ligt het niet in mijn bedoeling kunstgeschiedenis te geven, in dien zin dat ik niet op de traditioneele wijze terug wensch te gaan tot historische of voorhistorische tijden.
Alleen onzen tijd, en den levenden kunstvorm, zooals die zich met ons en om ons heen ontwikkelt, hoop ik te behandelen. Want, hoewel wij nog middenin het gebeuren staan, en slechts even nog maar terug kunnen zien, is toch reeds de tijd geschikt voor deze beschouwing.

HOOFDSTUK I

HET EINDE DER VORIGE EEUW

Wanneer men spreekt over het bouwen of inrichten van een vertrek, dan is daarbij een geliefkoosde uitdrukking „de kamer in stijl te maken," en negen en negentig maal van de honderd ontstaat er dan een...... stijlloos geheel.
Dat woord stijl zit velen dwars. Men gebruikt het meestal te onpas, zelden op de juiste manier, doorgaans als een versleten woord dat men van huis uit heeft medegekregen. De meesten voelen vaag iets van het juiste begrip, al kent men de beteekenis niet. De z. g. vaklieden gebruiken dit woord het liefst met nog eenige nadere aanduiding als b. v. Empirestijl, Renaissancestijl, Lodewijk-Vijftienstijl, enz. In dat geval heeft het woord dan meestal betrekking op aangeleerde detailkennis, een onderscheiding van de meest voorkomende motiefjes.
Het is voor de winkeliers veelal niet meer dan een gemakkelijk merk der koopwaar, zooals men in andere vakken gewend is onderscheid te maken tusschen Edammer- en Goudsche kaas, enz.
En toch heeft dat woord stijl zoo'n prachtige beteekenis, en zou nooit anders gebruikt mogen worden dan voor karaktervol werk.
En het meest werd dit woord mis-bruikt in een tijd,...... toen men slechts van een absolute afwezigheid van stijl had mogen spreken.
Wanneer we aannemen dat het woord stijl, in hoogste instantie beteekent: overeenstemming tusschen leven en werken, overeenstemming vooral tusschen het geestelijk, wetenschappelijk, artistiek leven van een zekeren tijd, dan moeten we inzien dat stijlvolle tijdperken niet veelvuldig voorkomen.
Maar ook als we het woord eenvoudig willen verklaren met: karakter, wat niet zoo'n heel verkeerde definitie is, dan moeten we erkennen dat het woord als aanduiding voor zeker werk, dat inderdaad weinig eigen karakter heeft, meestal misbruikt wordt.
Voor een universeele stijlperiode is noodig gemeenschappelijk

levensdenkbeeld en levensrichting, zich uitend in het ritueel bestaan zoowel als in de kunsten en wetenschappen.
Dan eerst is stijl van hooge orde, en zoo is het verklaarbaar, hetgeen Berlage zoo terecht zegt in „Stijl in bouw- en meubelkunst," dat de Grieksche kultuur van zoovele eeuwen terug nog steeds de huidige maatschappij in haren cultus bevangen houdt, zoodat de voor ons meest moderne vindingen als telegraaf, telefoon, microfoon enz. nog met Grieksche benamingen worden aangeduid.
Deze, voor ons meest complete stijlperiode, de Grieksche, zou nimmer zulk een hoogtepunt hebben bereikt, indien er niet geweest was die universeele overeenstemming, dat gemeenschapsbegrip in alle geledingen, doortrokken als het ware van dezelfde ideeën.
Zoo ook was de Gothische stijl één met het Godsbegrip van die dagen en waren de zichtbare uitingen niet anders dan de dragers der geestelijke eenheidsgedachte.
In dit verband beschouwd is onze tijd wel verre van deze stijleenheid verwijderd.
Want in dien schier kunstloozen tijd, zoo weinig karaktervol, waarin onze ouders leefden en waaruit wij zijn voortgekomen, was wel heel weinig aantrekkelijkheid, en de kunst, waarover ik mij hier te schrijven heb gezet, was wel zoo goed als geheel ten onder gegaan.
Men was eenvoudig zoo ver weg dat er niet alleen geen goeds meer gemaakt werd, maar men had zelfs geen oog meer voor het goede, uit betere tijden overgebleven.
Voor zoover dit bestond werd het bedorven, verwaarloosd of aan kant gedaan. Mooie kasten en stoelen, vele gebruiksvoorwerpen uit vroeger dagen werden op zolders, in stallen en schuren gezet, waar trouwens ook meesterlijke schilderijen zijn teruggevonden. Men zal zich herinneren de vele „ontdekkingen" waaronder werken van Rembrandt en Hals, ontdekkingen die niet mogelijk waren geweest indien het werk in eere was gebleven.
Op dezelfde wijze zijn oude gobelins, zijden wanddamasten en zelfs muurschilderingen teruggevonden, nadat onze voorouders ze eerst met behangselpapier hadden overgeplakt.
Want dat nieuwtje uit de 19de eeuw, dat behangselpapier, vond men blijkbaar mooier, of „nieuwerwetscher" dan het kunstwerk van vroeger. Was het niet zoo onverkwikkelijk, dan zou ik nog vele voorbeelden van kunstverwaarloozing

en verminking kunnen noemen, uit ervaringen van mijzelf en anderen.
Berlage zegt in bovenvermeld boek zoo teekenend:
„Het moet voor hen, wier gevoel niet geheel is afgestompt, omdat nu eenmaal alles went en dat zelfs het allerleelijkste in staat is op den duur geen ergernis meer te wekken; het moet dan voor die allen wel smartelijk zijn te erkennen, dat zij in een tijd leefden welke niet vermocht te naderen tot het begin van een levensvermooiïng, of ter nauwernood tot een poging hun omgeving, hun woning, hun meubels, hun huisraad volgens een vast beginsel saam te stellen; integendeel slechts in staat is geweest die omgeving van een bedenkelijke nuchterheid eenerzijds, en van een ergerlijk prullerige tot ploertigheid stijgende blufferigheid anderzijds te doen zijn. En het smartgevoel dezer erkenning, dat eerst langzamerhand levendig wordt, maar dan ook te heviger wordt gevoeld, moet wel tot wanhoop stijgen bij hen, die begrijpen wat het zeggen wil, zulk een omgeving te hebben moeten missen; die weten wat het is niet te hebben mogen leven binnen de grenzen eener kunstvolle wereld; die tot het besef zijn gekomen hoeveel geluk zij hebben moeten derven, hoeveel levensvreugd zij hebben moeten ontberen; omdat niet schoonheid, maar leelijkheid is de eigenschap der nu voorbijgaande tijden."
Zie hier heel mooi het karakter dier sombere kunstlooze jaren becritiseerd. We moeten daarbij erkennen dat de architectuur en de kunstambachten er wel het slechtst aan toe waren.
Een jaar of tien geleden beschreef ik in een serie artikelen in het Haagsche dagblad „de Avondpost" een interieur dat eenigszins een beeld geeft van het absoluut kunstlooze, het uit alle kultuur vervallen einde der vorige eeuw, waarmede helaas nog niet kan gezegd worden dat zooiets niet meer bestaat.
Bedoeld stukje laat ik hier volgen, geheel zooals ik het vroeger, nog betrekkelijk dicht bij de herinnering, schreef:
„Een tiental jaren geleden telde ik onder mijne kennissen een oude juffrouw, die in een der nauwe straten van oud Den Haag een winkeltje had waarin zij zeep, garen en band en wat dies meer zij verkocht.
Het straatje was smal en de hooge huizen verhinderden de zon in de benedenverdiepingen der woningen door te dringen; en 't was vermoedelijk daaraan te wijten dat het een somber winkeltje was. Achter de toonbank bevond zich een glazen

deur en voor de ruitjes was een vitrage gordijntje gespannen om den doorkijk te beletten en den nieuwsgierigen het gezicht in die daarachter gelegen kamer te ontnemen.

Wanneer men evenals ik het voorrecht had door die deur te mogen gaan, bevond men zich in de „mooie kamer" van de juffrouw.

Zooals gezegd: het straatje was smal, het winkeltje somber, maar somberder was nog de daarachter verborgen „mooie kamer." In de deuropening staande had je nog een gevoel of je uit het licht kwam en voor de duisternis geplaatst werd. Het eenige raam dat er was en uitzicht zou kunnen geven op een daarachter gelegen binnenplaats, gaf geen uitzicht maar zeer spaarzaam licht door vele soorten gordijnstof heen. Daar hing een rolgordijn met schulpen en kanten, een ondergordijn om het overgebleven glas te bedekken, lange vitrage en roode wollen gordijnen met franje, de laatste schuin weggenomen met „embrasses." En mogelijk waren nog meer stoffen daar tentoongesteld voor dat ééne raam, dat gemaakt was om licht te geven en welks gaven zoo zorgvuldig werden geweerd om „de mooie gordijnen."

De wanden waren beplakt met een gebloemd behang (natuurlijk). Op een vaalbruinen, bijna zwarten ondergrond vochten groote bloemenmonsters in geel, groen en rood om een plaats tusschen de vele „schilderijen" en andere versierselen aan den wand.

Op den zwart geverfden „net marmeren" schoorsteenmantel braniede de spiegel. Dat deze niet voor die kamer was gemaakt, er niet hoorde, verried hij zelf 't eerst, want omdat hij zoo hoog was, moest hij voorover hangen om zijn geornamenteerden, vergulden kop niet tegen het plafond te stooten. 't Was de trots van de juffrouw, die zwart gelijste, met verguldsel bewerkte, gekamde spiegel, en voor mij een angst: je kon toch nooit weten als zoo'n duim in den muur eens los liet en je stond daar dan in de buurt!

Zijn twee concurrenten bevonden zich aan weerszijden op den terugspringenden wand naast den schoorsteen. Het waren de welbekende beeltenissen uit den vreemde overgewaaid (wij Hollanders hebben daarvoor geen fantasie genoeg): „Visite op het kasteel" en „Bezoek aan de hut." Bekend genoeg! Hunne zwarte lijsten met ronde hoeken, ook al met verguldsel, konden het niet bolwerken wat effect betrof tegen den spiegel. Onder het rechtsche, dat bezoek aan de hut, hing een ge-

borduurd handdoekrekje met ronde gesneden omlijsting, benevens een kleppend spiegeltje met blikken ornamentatie en kettinkjes. Het geheele kamertje was behangen met een duizelingwekkende hoeveelheid dezer „kunstvoorwerpen." Van de vloerbedekking weet ik alleen nog dat een zwart met rood gestreept kleed over alles heen lag.

Voor het zoo toegedekte raam stond een mahonie tafeltje. (Natuurlijk „massief"). Dit tafeltje, waarvan de omtreklijn van het blad eene zeer grillige was, en dat gedragen werd door een gedraaiden middenpoot, had een voet bestaande uit 3 grillig gezaagde stukken hout, welke aan dezen middenpoot gelijmd waren.

Op het tafelblad lag, om het tegen krassen te behoeden, een lang kleedje, welks uiteinden aan weerszijden circa 40 c.M. afhingen. Dit kleedje, een handwerkje van een nichtje der juffrouw, was geborduurd op zwarten fond, bewerkt met roode en rose „rozen" en groene bladeren. Een gehaakt kantje, waardoor een rood lintje was geregen, voltooide dit „snoezig" kunstgewrocht.

Op dit kleedje bevonden zich, broederlijk en zusterlijk vereend, een keurcollectie prullaria, als daar zijn: beeldjes, poppetjes in kleuren en geheel wit, hoornen en schelpen waarin je de zee kon hooren als je ze tegen je oor hield, blauwe aschbakjes en witte met meisjes en schaapjes en bloempjes „versierd."

Zoo droegen de groote tafel in 't midden der kamer, op een zelfde soort looper, en de schoorsteenmantel, de étagères enz. den overigen voorraad „kunstvoorwerpen" van de juffrouw.

Op de stoelen mocht ik niet zitten. De met „gebloemde trijp" bekleede rug en zitting waren met een gehaakt kleedje bedekt en één was er, een groote branie, op welks rug, armleuningen en zitting te zamen 4 van deze kleedjes lagen en nog één extra, schuin, over den rug. Maar 't toppunt der glorie was bereikt met de canapé, schuin in een hoek geplaatst. Nee maar! Daar waren „handwerkjes " onder gebracht, genoeg om al je „handwerkende" nichtjes gedurende een half jaar bezig te houden.

Hadt U moeten zien: een kussen met „rozen" (waarvan ik entre-nous diezelfde nicht van het tafelkleedje verdacht). Prachtig! en kleedjes! en antimakassers! Doddig!...... 't Was een wondre wereld daar, die me deed denken aan een vervelenden Zondagmiddag op een boerendorp. Een duffe lucht

vervulde het vertrekje, waar traditie en juffrouw's pronkzucht alle licht en lucht verbanden."

Beschrijvingen als deze zijn niet verkwikkelijk, en wanneer ik daaraan nog iets toevoeg dan is het omdat ik hoop, door het leelijke aan te wijzen, dit te doen verdwijnen of hierdoor aan die verwijdering mede te werken.
Zoo herinner ik mij het kamertje waar ik als jongen sliep. Een vertrekje met een „gebloemd" behang. Wat heeft dat behang mij gehinderd. Als ik ziek was, en niet slapen kon, lag ik te staren op de „bloempatronen." Ik telde de motieven, verbond ze in schuine of rechte lijnen, maakte er letters van en andere voorstellingen, zag er andere motieven in, totdat ik duizelig en zenuwachtig werd. Ik sloot mijn oogen, wilde niet zien, hoopte dat 't stikdonker zou worden, plotseling.
Maar de zon volbracht haar taak, het bleef licht, geen seconde korter dan noodig was, en slapen kon ik niet en moest dus zien naar die motieven, moest weer gaan maken schuine en rechte verbindingen en letters.
Als ik dokter was verbood ik om zuiver practische redenen „gebloemd" behang, zeker voor patiënten.

Goede meubels en gebruiksvoorwerpen treft men, in de laatste jaren der 19de eeuw, bijna uitsluitend in musea aan, en het is dieptreurig te zien het groote contrast, den diepen afgrond tusschen het vroegere werk en de leelijkheid dier kunstlooze jaren. Want in de jaren waaraan wij bezig zijn te ontgroeien is alles even slecht, zelfs daar waar het schijnbaar verzorgd is. Vroeger was er een zekere harmonie ook daar waar dit schijnbaar niet zoo was, reeds daardoor, omdat alle werk karakter had en er liefde was voor den arbeid.
Want bij het oude werk voelen we de makers, de denkers en de arbeiders met toewijding; bij het nieuwe voelen we het koopproduct, den winkel, den koopman en...... het verdienen aan een voorwerp.
En, zooals Berlage ook zoo terecht zegt, bij al het leelijke in deze omgeving wordt het lachwekkend te beweren dat een stoel, een theeketel, een lamp, een kachel enz. ook mooi gemaakt kunnen worden, een kunstwerk zouden kunnen zijn.

Nu mag het een zekere troost zijn dat deze tijden niet zeldzaam zijn in de geschiedenis. Intusschen is het tot bewustzijn komen reeds een gang naar het betere.
De laatste, z.g. geclassificeerde „stijlperiode" was die van het keizerrijk, de Empirestijl, door de protectie van Napoleon den Eerste tot een niet onbelangrijken staat opgevoerd.
De officieele kunstgeschiedenis in teekenschool en academie, en de boeken op dit gebied eindigen met dien tijd. (Een enkele gaat door met het verval). Het verdere deel der 19de eeuw, de jaren na Napoleon's heerschappij, was men onmachtig volgens een beginsel te arbeiden. En waar nog van meer serieuze vakbeoefening kon gesproken worden is dit tenslotte toch niet anders dan een vreemdsoortig gesjacher met stijlnabootsingen, of, zooals men het ook wel beliefde te noemen, het copiëeren van of zich inspireeren op oude vormen, veelal zonder eigenlijke richtsnoer, misschien alleen beïnvloed door persoonlijke ambitie of appreciatie.
Eigenlijk is het tot op heden vrijwel zoo gebleven.
Mode speelt daarbij een groote rol. Vandaag „Oud-Engelsch," morgen Empire, en daarna andere soorten van de historische staalkaart. Intusschen is de groote vijand van het ambacht de speculatie- of „revolutie"-bouw en het drijven der winkeliers, fabrikanten en kooplieden die alleen aan winst denken en aan niets anders.
Verdienen is het gruwzaam wachtwoord.
En wanneer men vroeger, bij de goede organisatie aan den ambachtsman alles kon toevertrouwen, zijn het nu de ontwerpers die de ambachtslieden in het goede spoor moeten terugvoeren. Zij, de ontwerpers, moeten nu aan de ambachtslieden vertellen hoe iets werkelijk goed gedaan moet worden.
Alvorens over dien nieuwen tijdgeest, over de samenwerking van ontwerpers en uitvoerders, kunstenaars en arbeiders te spreken, zal ik eerst het volgende onderwerp behandelen.

HOOFDSTUK II

HET MISBRUIK VAN DE HISTORISCHE STIJLEN VOOR DE INTERIEURKUNST

Gelijk reeds door Berlage gezegd is, de vorige eeuw was niet in staat volgens een vast beginsel te werken. Geen eigen schoonheid, meerendeels intense leelijkheid werd voortgebracht. Want behalve de zeer slechte vormen aan het eind der 19de eeuw, vormen die vaag deden denken aan iets dat geweest is, met daarbij naturalistische nabootsingen van dieren, bloemen, vruchten en ook wel menschdétails, ontstond een even verkeerd inzicht: de stijlnamaak. En die periode is nog lang niet voorbij. Want wel zijn velen het er over eens dat die z.g. „Ouderwetsche," die „Willemdriestijlmeubels" leelijk zijn, maar niet ieder erkent dat stijlnamaak even erg, zoo niet fataler is.
Immers in vakkringen is men het daarover nog niet eens. Of doet men maar zoo?
Want het was toch wel heel wonderlijk dat dit onderwerp tot tweemaal toe werd behandeld op de beide Nederlandsche Kunstenaarscongressen. Men zou haast zeggen, hoe is het mogelijk dat de kunstenaars daarover nog verschil van meening kunnen hebben.
Voor het eerste kunstenaarscongres in Maart 1913 was schrijver dezes uitgenoodigd het onderwerp in te leiden, en het komt mij gewenscht voor deze geheele inleiding hier onveranderd te laten volgen. Aanvankelijk meende ik de taal te moeten fatsoeneeren, doch achteraf blijkt me juist de geest van het stuk voor het onderwerp niet onjuist, en met de strekking, al zou ik dat nu anders uitdrukken, ben ik het nog volkomen eens:

„Het is ternauwernood denkbaar dat dit onderwerp ten behoeve van den schepper van hedendaagsche nijverheidskunst dient besproken of uiteengezet te worden. Maar behalve deze kunstnijveren zijn er anderen, en nog zijn de opinies verdeeld. Immers, men spreekt gewoonlijk niet van het *misbruiken* van historische motieven. Men *gebruikt* de historische stijlen

zonder er bij te denken dat dit te doen reeds *misbruik* is. En nu weet ik wel dat velen zich uit verklaarbare liefde voor het oude verzetten tegen den modernen geest, vijandig staan tegenover de nieuwe beweging en dat het toepassen dier oude motieven niet uitsluitend geboren wordt uit de zoogenaamde echtvereeniging van handel en kunst, maar men zal toch moeten toegeven dat er voor kunstvorm maar één weg is, noem het „nieuwe richting," „modern," of hoe men wil, men brengt slechts *kunst van heden* voort die nimmer slaafsche, noch vrije of slappe navolging kan zijn van het verleden.
De geest van een roemrijk verleden kan voortleven, nawerken; een begrepen of onbegrepen navolging der détails kan met kunst niets gemeen hebben.
En gold het hier slechts een industrie, als b.v. het fabriceeren van siroop of aardappelmeel, waarbij zeker wel niemand aan kunst zal denken, dan zou dit alles niet veel te beteekenen hebben. Maar met het navolgen en daardoor verminken der oude stijlmotieven beweert men kunst voort te brengen, de beoefenaren van dit métier pretendeeren artist te zijn en deze leugen, laten we aannemen uit onwetendheid, zonder het zoo kwaad te meenen, begaan, deze leugen heeft heel wat verwarring gesticht.
En dat is begrijpelijk in zooverre; men voert waar men wil de door misbruik zoo vaak besmeurde kunstvlag.
Wij, Nederlanders, zijn menschen met een verleden.
Het Nederlandsche volk teert nog wel wat al te veel op zijn ouden roem. Men tooit zich met de lauweren onzer voorvaderen, velen zelfs met vermeende lauweren, welke geheel vergaan, niet meer dan verdorde bladeren zijn. En zittend langs den slootkant, bengelend met de beenen, spuwt men kringetjes in 't water en als binnen- of buitenland den lof van een onzer voorvaders vermelden, meent men in vollen ernst dat dit ons geldt.
Maar het wordt nu tijd op te staan en zelf aan het werk te gaan, om *onzen* nakomelingen geen erfenis van dorre bladeren na te laten.
Het is heel prettig een rijken vader te hebben, maar wanneer na diens dood vele familieleden honderden jaren niet anders doen dan de nalatenschap opmaken, komt daar ook een eind aan. Dan blijven een aantal slappe, futlooze wezens over, dégénerés, in-den-weg-loopers, waaraan de maatschappij niets heeft.

Wij beroemen ons op de „Gouden Eeuw." Aan de voortbrengselen van kunst en ambacht uit die dagen hebben we een goeden naam te danken. Duizenden vreemdelingen bezoeken nog ieder jaar ons land, waarvan ze slechts wisten dat Rembrandt en Frans Hals er geleefd en gewerkt hebben, dat er Delftsch blauw en koperwerk is gemaakt.
Zoo brengen kunst en wetenschap den roem aan geheel een land.
En nu toont men dien reizigers de oude steegjes en geveltjes, koperen kronen en blauwe bordjes, men brengt ze in musea en zoo meer.
En steeds gaat men door die oude zaken te imiteeren, en slapper en duffer worden de nabootsingen. En de exploitatie van den geest en het werk onzer voorouders zit niet uitsluitend bij handelaren en fabrikanten uit gemak of winzucht. De meest officieele lichamen, besturen van stad en land komen steeds met werk in dezen geest voor den dag.
Openlijk toch heeft onze regeering als *hare meening* uitgesproken, dat wij geen hedendaagsche architectuur bezitten voor de oprichting van het pavillioen op de Brusselsche tentoonstelling in 1910. Daar is toch in het groot gekoketteerd met den bouwstijl onzer voorouders. Daar is voor de zooveelste maal op den ouden roem geleefd, als wilde men te kennen geven dat wij heden geen bouwkunst hebben, slechts bestaan door 't verleden, onze hoogste uiting op dat gebied is het werk van vroeger na te bootsen.
Dat gebouw, waarin de voortbrengselen van *hedendaagsche* industrie, het kunstambacht, onderwijs enzoomeer waren tentoongesteld, waar het Nederlandsch van heden werd gesproken, dat gebouw was surrogaat.
Drie eeuwen teren we nu zoowat op het werk onzer voorouders. We zijn hun dank verschuldigd voor de beminnelijkheid ons zooveel te hebben nagelaten, zoodat wij, die er niets voor deden, nog steeds branie slaan met hun werk.
Inmiddels hebben we zijsprongetjes gemaakt. Het Fransche werk hebben we nagebootst, ook Engelsch, Arabisch, Japansch en Chineesch, zijn ten slotte teruggegaan tot Gothieken, Grieken en Egyptenaren; maar in gemoede, zouden we nu onzen eigen weg niet eens gaan zoeken? We kunnen alles wat vóór ons is geweest gevoeglijk laten rusten. Een voorbeeld kunnen we nemen aan al het schoone dat we gezien hebben en daarmee ons voordeel doen om het eigen pad te vinden. Mij dunkt,

onze tijd zou toch wel wat sterker kunnen spreken dan uit den export van Edammer kaas, of de vertooning en het sjacheren met tradities als Volendammer pakjes en boerinnenmutsen.
Toen voor eenige jaren het Nederlandsche volk de geboorte van een koningskind verwachtte, toog men op vele plaatsen van het land aan den arbeid om voor deze bijzonder nationale gebeurtenis geschenken te vervaardigen ter aanbieding aan het te verwachten kind.
Ook in Den Haag. Het volk van 's Gravenhage schonk aan het koningskind een wieg in nagebootste Fransche stijlvormen. Naar aanleiding hiervan meen ik te mogen vragen: Is dit een geschenk aan een Nederlandsche vorstin? Is dit een geschenk met eenig nationaal karakter bij een gebeurtenis van nationale beteekenis?
Is dit goed beschouwd niet even karakterloos als wanneer de afgezanten van ons volk hunne koningin in slecht Fransch zouden toespreken op een dag van zuiver Nederlandsche beteekenis? Zou *dan* niet ieder, en met recht zeggen: waarom spreekt men op dezen dag niet ons zuiverste Nederlandsch?
En nu het geschenk van de Amsterdamsche burgers. Ook zij schonken een wieg. Maar welk een verschil van opvatting in beide. Daargelaten ieder détail der Haagsche wieg, wil ik eenvoudig constateeren het surrogaat, het karakterlooze namaaksel, het meubel in duren bazarstijl zonder eenigen *eigen* vorm.
En het Amsterdamsche werkstuk? Het is geworden zoo echt een meubel van onzen tijd, vervaardigd door Nederlanders, naar ontwerpen van hedendaagsche landgenooten, volgens tegenwoordige inzichten op eigen bodem voortgebracht. Het geheel is vervaardigd met alle zorg en toewijding die een zuivere *schepping* eischt, tot in het kleinste onderdeel voleind en verzorgd met het dankbare gevoel iets *echts*, iets eigens te maken dat wel degelijk van ons zelf is; waarbij de scheppingsdrang de stuwende kracht uitmaakt en geen traditie of wanbegrip tot een alledaagsche futloosheid voerde.
Het ding gemaakt om het ding, met de liefde en zorgen van schepper en uitvoerder begonnen en voleind, en dit voorwerp van geestelijke toewijding en liefdevollen arbeid, in alle onderdeelen verzorgd, ten geschenke aangeboden aan de vorstin.
En in Den Haag, men koos een Lodewijkmotief, als uit de staalkaart of monstercollectie van een reiziger in manufacturen. Men had ook een Engelsche of Oostersche stijlperiode kunnen

nemen, waarom het een niet zoo goed als het ander? De kleine overwegingen die hebben geleid tot de keuze van deze stijlnamaak hebben het voorwerp niets eigens gegeven, niets origineeler gemaakt of karakter geschonken.

We kunnen met zekerheid aannemen dat een der ontwerpers, levende in den tijd toen die stijl ontstond, zoo'n wieg heel anders zou hebben gemaakt, en het is mijn vaste overtuiging dat slechts het voorwerp eenige waarde had kunnen bezitten door het te plaatsen in *tijd* en *omgeving* waaraan het zijn ontstaan te danken heeft.

Het geschenk der Amsterdamsche burgers, de wieg door De Bazel en zijn helpers gemaakt, heeft bewezen dat er mannen en vrouwen in Nederland zijn met rijke talenten. Door dit werk is bewezen dat we den vreemde niet noodig hebben en het is te wenschen dat deze gaven spoedig en algemeen zullen erkend en gewaardeerd worden.

Men vraagt naar resultaten. Zet deze beide werkstukken slechts naast elkander. Afgescheiden van elk principe of vraag naar oorspronkelijkheid is door het Amsterdamsche werk een voorwerp van schoonheid gegeven, waarbij het Haagsche product ver achterblijft.

Kan het anders? Immers namaak, surrogaat *heeft met kunst niets gemeen*.

Hieraan zij in het kort dit toegevoegd. De logische gedachte in vormgeving der ons omringende voorwerpen zal over het algemeen wel niet zoo heel snel opschieten. Het universeele karakter onzer samenleving met zijn eigenaardige „standen" en klassenindeeling, waarbij men dan nog dikwijls eischt dat mensch en voorwerp meer moeten toonen dan ze zijn, dit alles staat de oprechte nijverheidskunst, het moderne begrip dat bovenal en dus in de eerste plaats waarheid, eerlijkheid zoekt, in den weg.

Wij, modernen, eischen oprechtheid, maar men wil nog zoo graag een jas van 15 gulden koopen als die dan maar voor een van 30 gulden kan doorgaan. Koopt men een stoel van 10 gulden dan moet die minstens op een van 20 gulden kunnen getaxeerd worden.

Kleine burgers, ambtenaren van lageren rang hebben zoo gaarne een „salon Louis XV" en zij weten niet dat een werkelijke salon uit dien tijd eenige honderd duizenden heeft gekost. Men kan dus ongeveer nagaan hoe zoo'n surrogaat er uit ziet.

Voor meer ontwikkelden of beter wetende menschen ziet zulk een omgeving er uit als een pias met papieren koningskroon, voor mij te benauwender om den ernst waarmee het vertoond wordt.
En de meer bemiddelde imiteert den nog rijkere, en in den chaos van grootdoenerij zoekt men te vergeefs naar juiste verhouding van vormen en kleuren, naar de oprechtheid van goede materialen en zuivere lijnen zonder protserigen opsmuk.
Toch is het onbegrijpelijk dat menschen, en wezenlijk lieden met talent en groote gaven, doorgaan met die stijlnabootsing, in plaats van te beseffen dat iedere nabootsing als het ware een verminking is van het origineel.
Ik ben niet tegen het verzamelen van oude kunstvoorwerpen. Ik kan ze lief hebben die oude zaken met de beminnelijke eigenschappen die als 't ware nog fijne dingen zeggen uit lang vervlogen tijden, waarbij men sprookjes zou kunnen dichten van „er was eens."
Er zijn er met beminnelijke foutjes, naïeve vormen, geestige ornamentjes, fijne lijnen en kleuren door de tijden beroerd en vermooid.
Er zijn daar schitterende oude weefsels, reuzen van geweldige kleur en ornament, de kleeden van Perzen en Arabieren van enorme rijkdom en rijpheid, een ontroerende schoonheid.
Maar *juist* om het besef van al dat groote en lieflijke, juist *omdat* ik het verleden zoo waardeer, kan ik de heiligschennis van heden niet verdragen.
Juist omdat ik besef het groote, dat achter ons ligt, kan ik in de smakelooze namaak van heden niets anders zien dan het verminken, een bruten diefstal, een misbruik op z'n zachtst uitgedrukt.
Is het denkbaar dat men dit alles niet voelt. Begrijpt men niet dat het eerbiediger is het oude met rust te laten en de gedachte er aan zoo zuiver mogelijk en ongeschonden te houden, en niet te vertroebelen met verwarring stichtende namaaksels, die nimmer het oude kunnen evenaren, tenzij men zich nog verder gaat verlagen, kennelijk gaat bedriegen, en de kleur, door den tijd verkregen, beschadigen en toevallige bijkomstigheden gaat nabootsen.
Maar dat is toch industrie. Dat is toch geen kunst!
Is er een verklaring voor dat vasthouden van begaafde menschen aan de stijlnamaak? Is het om de zucht naar een zekere decoratieve bevrediging in de ontwerpen? Om het maken

van aardige teekeningen waarvoor het oude werk zooveel gelegenheid biedt.
Maar dat is toch middel, zoo'n teekening! En dan, welke ook de redenen mogen zijn, het blijft toch surrogaat.
Of is het misschien omdat men zijn eigen tijd niet kent, niet *wil* zien de algemeen noodige verandering. Omdat men niet weet waarom het gaat, niet weet wat hedendaagsche kunst moet zijn.
Want immers waar het kunst betreft bedenke men dat nabootsing hiermee nimmer iets te maken heeft. Duidelijker gezegd: dat de man die een stoel maakte voor Lodewijk den Veertienden, daarin zijn gedachten, zijn tijd met de behoeften daaraan verbonden vastlegde en een karakter uitsprak.
Dat karakter is een geheel ander dan het onze en wanneer wij dien stoel *na*maken kunnen we het uiterlijk benaderen, de ontwerper, de schepper er van kunnen we nooit zijn, ja, we kunnen ons zelfs het hoe en waarom niet voldoende verklaren. Wij geven dan arbeid, vreemd aan onzen tijd, wijl het oorspronkelijke dat we trachten na te maken uit andere nooden buiten ons om ontstond.
En met dezen namaak, geheel vreemd aan het kunstambacht staan we allen vooruitgang in den weg. Alle streven naar eigen ik, naar een daad van zelfbewustheid en het bevredigen van eigen scheppingsdrang is hiermee voor goed verbannen. Door deze nabootsingen is de gansche wereld vergiftigd met slechte producten, die den goeden smaak en betere zienswijze beleedigen, zooals vloeken en gemeene taal dit een beschaafd gezelschap doen.
En het is daarom dat ik niet kan berusten, mij niet kan vereenigen met den stijlnamaak en dus strijd voor den modernen geest, waarmee ik niets anders bedoel dan het eigen werk, de eigen gedachte aangepast aan ons leven, aan onzen tijd. Want het begrip modern is voor mij dit: dat het volk dat heden leeft zijn eigen gedachten uit zal zeggen, eigen karakter zal toonen in al zijn uitingen en het intellect van heden zich niet zal vergenoegen met de navolging op slappe wijze van datgene wat anderen met andere inzichten vóór ons deden. Dat het volk van heden de nieuwe, bruikbare machines, werktuigen en vindingen zal aanwenden ten eigen bate, tot het verkrijgen van eigen, nieuwe schoonheid en dat men die vindingen *niet* zal aanwenden tot het minderwaardige nabootsingswerk; tot het imiteeren van handwerk dat eens onder andere omstan-

digheden werd vervaardigd. Want de uitingen van heden zullen het verband moeten vormen met de eischen, de noodwendigheid van dezen tijd.
Dat het volk van heden zich bewust worde en zijn eigen taal zal spreken, niet die van een vreemde natie van voor honderd of meer jaren, noch de werken zijner voorouders zal nabootsen op een wijze die beleedigend is voor het oorspronkelijke. De hedendaagsche behoeften, de oogenblikkelijke eischen die aan het leven worden gesteld, het *productievermogen*, commercieele belangen enz. eischen andere vormenspraak dan die van voor honderd of meer jaren.
Wij hebben iets anders noodig en dat andere is bezig zich te ontwikkelen. Maar het is nog te eerlijk en te oprecht, en baant zich moeilijk een weg door het onkruid dat verstikkend werkt, want het zijn de surrogaten die het pad versperren en dreigen de jeugdige planten te verstikken.
Maar baanbreken zal het, en de onbekendheid met het nieuwe mag niet zijn een veroordeelen daarvan.
En zelfs al zou dat nieuwe niet in aantocht zijn, dan toch nog mag men de namaak van het oude niet voor kunst houden. Laat men dan ook bekennen dat het is industrie, nijverheid, maar verkeerd, beleedigend, den vooruitgang belemmerend, arm aan gedachte, geestelijk laagstaand en oneerbiedig. Den Haag, Maart 1913."
Op het 2e kunstenaarscongres, in 1915, werd hetzelfde onderwerp door K. P. C. de Bazel ingeleid. Hij noemde zijn voordracht: „De waarde van het copieeren en het compileeren van oude stijlvormen en van het zich inspireeren op oude gegevens." Het stuk is verschenen in „De Nieuwe Gids" van April 1917.
Onze conclusies verschilden niet. De Bazel gaf het natuurlijk anders weer, en, zooals de titel het reeds uitdrukt, bekeek het onderwerp van verschillende kanten.
Hij zegt o. m: „De eigenaardige omstandigheid van dezen tijd, waarin wij zooveel kunnen overzien en zoovele dingen historisch kennen, maakt de positie van den tegenwoordigen kunstenaar uit den aard der zaak heel anders dan die van de vroegere vaklieden.
Wij kennen om zoo te zeggen bijna het geheele verloop van de wereld en kunstontwikkeling; wij kunnen in dezen tijd nagenoeg alle schakels overzien en de wereldontwikkeling schijnt in een stadium te zijn gekomen, waarin wij als het ware

de balans kunnen opmaken en het resultaat van het geheele verleden inventariseeren.

Daar nu een kennis die eenmaal bestaat niet is weg te cijferen of te negeeren, volgt hieruit logisch, dat wij daarmede iets moeten doen.

Nu komt het er natuurlijk op aan wat wij moeten doen; en zoo als het in het algemeen met alle jonge kennis en ook met wilsdrang gaat, er wordt in het eerst veelal verkeerd gebruik van gemaakt. Wanneer wij een kind te midden van overvloedige middelen zetten, zal het deze middelen zeker niet op de juiste wijze aanwenden en zal het misbruik maken van de mooie porceleinkast, wanneer men het die overlaat."

Voor de aankomende kunstenaars is dat heele verleden soms een fataliteit.

Het kunstonderwijs, ik spreek nu over eigen ervaringen, was en is misschien nog, angstig geleerd en ingewikkeld door de geschiedenis. Men trachtte ons den buitenkant, het herkenningsteeken, en eigenlijk niet meer dan dat bij te brengen. In hun soort waren die motiefjes die we uit het hoofd moesten leeren dezelfde als de fameuze jaartallen bij het lager onderwijs.

En het jonge kunstenaarsgemoed, dat van zoo gansch andere dingen droomde, werd gefolterd met droog materiaal, waarvan de geest afkeerig was.

Wat wilden we graag „aan den slag," zelf wat doen, inplaats van „van buiten leeren." Het is vooral de wijze waarop men de historische vormen gebruikte die verkeerd was. Hoe geheel anders heb ik dat later ingezien, hoe gansch anders zou ik wenschen dat men de historie voor de jeugd levendig maakte, en nuttig. Want ik wensch niet de geschiedenis te supprimeeren bij het kunstonderwijs, maar deze als een spiegel vol schoone beelden voor te houden aan den jeugdigen student, nadat hij *zelf getracht heeft iets saam te stellen.*

In mijn tijd kregen we platen en afgietsels, soms origineele modellen na te teekenen, zonder dan men ons tot den geest van het werk inleidde. Het werd als dood materiaal gebruikt en had voor ons, oningewijden, geen bezieling.

Wanneer we een Egyptische scarabai, een lotusbloem of gevleugelde zon nateekenden, vertelde men ons niets of nagenoeg niets van de groote Egyptische idee, van de beteekenis dier dingen, dier kunstvormen voor dat groote volk. En wat konden

wij voelen voor die vormen, die zoo vreemd ten opzichte van onzen tijd, en ons ontluikend gemoed stonden.

Hoe geheel anders zou het b. v. zijn, wanneer men ons eerst had laten ploeteren om zelf iets te maken, een stoel, kast of tafel, b. v. en, nadat wij alles hadden aangewend, ons in den spiegel van het verleden had laten zien, hoe b. v. onze voorvaderen, met hunne inzichten en gebruiken, die wel is waar de onze niet meer zijn, hoe onze voorvaderen zoo'n geval hadden opgelost. En dan had men ons alles van die geschiedenis levend moeten maken, het hoe en waarom moeten verklaren, de werkwijze en de levensinzichten, en het verschil van toen en nu. Dan hadden we de geschiedenis lief gekregen, als een prachtig voorbeeld en een opwekking om te grijpen naar het hooge, dat zoo vele malen vóór ons reeds, telkens in wisselende vormen, was bereikt.

Dat heeft men ons, jonge lieden onthouden, totdat wij, na vele jaren, na vele vergissingen en onderzoekingen, het zelf vonden. Maar daarvoor moesten we eerst het verwarring-stichtende onderwijs van ons afschudden, en het ware zooveel beter geweest als men ons gemoed niet had bezwaard met verkeerde opvattingen.

Terugkomende op de voordracht van De Bazel treft ons nog dit: „Er zijn verschillende redenen waarom de menschen in het algemeen de historische vormen verkiezen, gebruiken of maken, boven dezulke die door inspanning van eigen kracht verkregen zijn.

Een deel der menschen en gebruikers leeft heel bepaald in het verleden en vindt in het verleden zijn kracht en vaste basis, zonder welke het zich van allen steun en grond ontbloot voelt. In dezen toestand bevindt zich in het algemeen een groot deel der menschen, of zij al dan niet sympathie voor kunst hebben."

Men ziet dat De Bazel het treffend weet te zeggen. Ons vak neemt hier misschien wel een heel speciale positie in.

Bijvoorbeeld: bij het copieeren van schilderijen of beelden zal wel niemand daaraan dezelfde waarde hechten als aan het origineel.

Wanneer iemand uit een werkelijk antiek milieu niet los kan komen, late men hem zijn vrijheid, dan is er ook voor de kunst niets verloren; daarin kan zelfs zuiverende steun worden gevonden. Wat goed is blijve geëerd. Maar wanneer zulks over-

slaat tot het weer laten maken, het reproduceeren van de oude kunstvormen, dan wordt het iets anders; dan gebruikt men dit eigen verlangen als een hefboom op andere individuen, dan forceert men er den kunstenaar toe om iets te doen dat afwijkt van zijn wezenlijke taak, die scheppend is.
De z. g. kunstnijverheid heeft niet alleen het belang in zich van het gebruik zelf, maar evenals de architectuur ook het geschiedenisbelang.
Berlage heeft zoo terecht ergens gezegd: „De geheele geschiedenis der menschheid staat om zoo te zeggen in scherven gegrift, want wat ook verwoest moge zijn, de gebakken klei schijnt voor de eeuwigheid gemaakt. Het is daarom dat de allereerste voorwerpen van kunstontwikkeling zoo gretig worden verzameld, omdat zij de bron vormen, uit welke langzamerhand de breede stroom groeit der bouwende kunsten."
Dit bedenkende komt men er toe te vragen: wat zal ons werk aan het nageslacht vertellen?
Tenslotte nog een zeer mooi gevonden vergelijking uit de rede van De Bazel:
„Het verloop van de kunstontwikkeling, zoowel als van de oogenblikkelijke kunstactie, zoude men kunnen vergelijken met een weefsel op het getouw. De gespannen schering is de verbinding van de toekomst met het verleden. Het bovengedeelte van het weefgetouw is de toekomst die al dalende wordt ingeweven. Het verleden is de opgerolde weefselrol waar het afgewerkte deel op komt. De schering vervult de functie van het eeuwige beginsel, de kracht van het weefsel; dit vertegenwoordigt dan in deze vergelijking de kunstbeginselen, de vaktraditiën, de werkmethode.
De inslag is wat elke tijd daarin weeft met zelf gesponnen draad. Soms gebeurt dat streng, wetmatig, geheel beantwoordend aan den stijl van het weefsel en de schering respecteerend als de kracht; soms als louter spel, vertoont het patroon de vrije gril.
Het afgewerkte weefseldeel is opgerold, onzichtbaar; wij zien alleen het deel waaraan gearbeid wordt.
Om te zien wat het verleden weefde, kan men de rol afwikkelen, maar moet dan het weven staken. Dat afwikkelen is wel nuttig tot leering van de methode, vooral voor de nieuwe leerlingen, om te zien hoe mooi het werk is en wat daarmede is te doen. Het is vooral nuttig om het broddelwerk te zien, om te leeren wat gebeurde als de schering brak en de fijnste, hoogst ge-

stemde, wijl sterkst gespannen draden het diepst terugsprongen in het afgewerkte deel. Zooals b. v. nu, in dezen tijd, nietwaar? En dan kan het ons tegelijk leeren dat het ook niet beter wordt, alvorens weer de aandacht aan dit eeuwige verband, de schering, wordt gewijd."

Met deze woorden geloof ik wezenlijk voldoende over den stijlnamaak gezegd te hebben.

Alvorens verder te gaan en nu we toch „in den schoonmaak" zitten, komt het mij wenschelijk voor nog iets anders op te ruimen, om dan op een schoon geveegd vlak te kunnen gaan opbouwen.

Er is n.m. aan het einde der vorige eeuw een ander euvel ontstaan, ook een namaak, een imitatie: de nabootsing van het materiaal, even verkeerd en krachteloos als alle surrogaten. Ik vraag me af of het werkelijk nog noodig is te vertellen dat imitatie, nabootsing, een bewijs van zwakheid, karakterloos is. Immers, we weten toch dat iets dat schijnt wat het niet is, een nagebootst materiaal b. v. een leugen is, geen eigen karakter heeft. En werk zonder karakter is voor de betere vormgeving, voor de toekomst, onbruikbaar.

Elk ding is goed dat volgens eigen aard, volgens eigen karakter en bestemming wordt verwerkt. Trachten we een zeker materiaal dus den schijn van andere grondstof te geven, dan vernielen we het karakter, de leugen vervangt het echte, en het resultaat is stijlloos.

Hout zullen we dus niet schilderen alsof het marmer of ander hout is, iets wat men juist zoo dikwijls ziet.

Hebben we deuren of gangen of wat dan ook te verven, dan geschiedt dit omdat het gebruikte materiaal niet fraai genoeg is om te laten zien, of beschermd moet worden tegen andere invloeden. Er moet dus verf op. Dit eenmaal aannemende moet dat verven en de wijze waarop dat gedaan wordt zoo goed moog'lijk gebeuren en kan karaktervol zijn in de effen tonen. Het aanwenden van goede vlakke kleuren zal oneindig veel mooier en karaktervoller zijn dan eenige nabootsing.

Curieus zijn wel die afdwalingen door het karakterlooze imiteeren begaan. Men schijnt n.m. gemeend te hebben dat het nabootsen kunst was en meer waard dan echt. Zoo treffen we aan: eiken trappen die gemarmerd zijn; eiken deuren die als grenenhout zijn geschilderd.

Al deze werkwijzen kunnen we bij den inventaris dier schrik-

kelijke jaren der 19de eeuw zetten, toen men het stuur kwijt was. Dezelfde nabootsingen treffen we aan bij behangsels, die soms zijde of gobelin, ook wel hout, marmer of tegels moeten voorstellen.

Het is wel heel wonderlijk dat, zoodra er een nieuwe vinding wordt gedaan, een industrieele verbetering wordt ontdekt, deze technische vooruitgang aesthetisch teruggrijpt of verkeerd wordt toegepast.

Nemen we het behangselpapier, dat aan rollen in de eerste jaren der 19de eeuw werd uitgevonden. Vóór dien tijd waren het vellen papier, en was het karakter eenigszins anders. Dat behangselpapier, waarin de belofte van een bruikbare, goedkoope wandbedekking lag, werd onmiddellijk verkeerd verwerkt. Behalve met imitaties van marmer en hout werd het bedrukt met tuinen, boomen en parken, interieurs, gordijnen en vele andere motieven, ook wel (in Frankrijk) met politieke en mythologische voorstellingen, kortom met veel dat niets met rustige wand-vulling te maken had. En bijna honderd jaar na de uitvinding kon men nog geen rustig behangpapier krijgen, want eerst nu, in de laatste jaren, bestaat er effen en eventjes gepatroneerd behangpapier, pas in den lateren tijd worden behangsels gemaakt die berekend zijn op den wand. Dit is misschien wat sterk uitgedrukt, omdat er in de vorige eeuw wel behangsels gemaakt zijn die rustig waren, maar dat was toch meerendeels bij uitzondering.

En zoo was het ook toen het linoleum en het zeil voor vloerbedekking werd uitgevonden. Onmiddellijk bij dit nieuwe, waarvan vooral het linoleum een karakteristiek materiaal is, begon men te imiteeren, parket en ander materiaal na te bootsen. Eerst langzaam kwam men tot bezinning en vond men de eigen sierwijze, het vlakornament voor dit materiaal. Trouwens, zien we buiten de kunst naar het autobedrijf: de eerste auto's waren rijtuigen zonder paarden, hadden niets eigens, waren belachelijk leelijk. Ik zag zelfs een Utrechtsch tentwagentje als automobiel. Eerst langzamerhand vond men den nieuwen vorm voor het nieuwe voertuig, en die nieuwe vorm, gebouwd om de noodwendigheid heen, bracht het eigen karakter. En zoo zien we ook de dwaasheden met electrische lichtkronen, waarop men nagemaakte kaarsen plaatst, die gelukkig slecht licht geven: de straf dus reeds in het misbruik. Men voelt hieruit hoe slecht nog de technische verbeteringen met de aesthetische elementen samen weten te werken.

Kortom, we bemerken hierdoor dat de industrie voorlichting behoeft.

Want schier iedere technische vinding behoeft aesthetisch een nieuwe oplossing. Is men hiervan niet overtuigd dan ontstaat het karakterlooze product, en we kunnen vrijwel aannemen dat de geheele mechanische productiewijze in haar soort verkeerd is begrepen, zooals ik in een later hoofdstuk duidelijker nog hoop aan te toonen.

Zelfs groote menschen, knappe uitvinders falen hier.

De uitvinder van het gegoten huis, waardoor het moog'lijk werd vele woningen te zamen in enkele dagen te vervaardigen, zag niet in dat voor zijn technische vinding een andere vorm noodig was. Immers hij besteedde den meesten tijd aan het dak, omdat hij een pannendak wilde nabootsen. Het is bijna onbegrijpelijk dat de man niet inzag dat er van pannen geen sprake meer behoefde te zijn, en hij door de andere werkmethode noodwendig een anderen vorm moest verkrijgen.

Zoo verwondert het mij steeds, dat de bioscoop bevangen blijft in de idee: machinale tooneelspeelkunst, imitatie dus van het tooneel. Het is in zooverre begrijpelijk, omdat, als gezegd, onze tijd die geheel op nabootsing gespitst is, met iedere nieuwe idee naar het verleden teruggrijpt, en het is daarom misschien wel oneerbiedig, maar niettemin waar hetgeen ik meer zeide, dat voor een volk een roemrijk verleden een zekere fataliteit is. Meermalen denk ik bij zoo'n cinemavoorstelling: ik wenschte dat er iemand kwam die ons door dit toestel iets liet zien, wat we niet reeds kennen, zooals natuurtafereelen en tooneelstukken.

En toch is er iets reeds gedaan dat wijst naar die eigen functie van het cinematoestel. Ik bedoel de opnamen met het z.g. „langzaam"-apparaat. De sprong van een paard b. v., eerst in gewoon tempo weergegeven, daarna beduidend langzaam, waardoor we prachtig ieder détail der beweging te zien krijgen. Zietdaar iets eigens van de film, iets dat ons schoonheid demonstreert op een wijze die wij niet van andere zijde kunnen verwachten.

En zoo zal het misschien moog'lijk blijken ook op andere manier eigen schoonheid eener nieuwe techniek weer te geven. Maar, gelijk reeds gezegd, een volgend hoofdstuk zal deze zoo belangrijke materie als de techniek en het machinewezen ten opzichte der vormgeving is, nader behandelen.

HOOFDSTUK III

NIEUWE MEUBEL- EN INTERIEURKUNST

Met het hieraanvoorafgaande heb ik getracht aan te toonen hoe de opvattingen waren aan het eind der vorige eeuw, d.w.z. dat er toen zoo goed als geen andere vakbeoefening was, terwijl er nu naast het reeds genoemde en als verkeerd aangeduide, iets anders is ontstaan waarover het vervolg van dit werkje zal handelen.

Veel van hetgeen hiervoor is genoemd moest reeds lang niet meer bestaan, veel heb ik aangeduid als onjuist, en al heb ik dit genoemd „het eind der vorige eeuw," dat wil niet zeggen dat zulke dingen thans sporadisch voorkomen.

De genoemde onjuiste opvattingen behooren dus nog lang niet tot het verleden; in het gunstigste geval kunnen we zeggen dat we slechts bezig zijn daaraan te ontgroeien. En gelijk gezegd, naast dit werk en de opvattingen uit een vervaltijd, uit een dorre en geestlooze periode is iets aan het ontluiken en groeien gegaan, dat groote beloften voor een kunstvoller tijd inhoudt.

Omtrent de nieuwe denkbeelden voor de kunstambachten bestaan nu, wat in 't geheel niet te verwonderen is, vele verkeerde opvattingen, en niet alleen bij de buitenstaanders, maar ook bij de z.g. vaklieden en de erkende autoriteiten van het oude régime.

Dit bleek o.m. nog onlangs, toen in 1913 een Haagsche kunstnijverheidsvereeniging ter gelegenheid van haar vijf en twintigjarig bestaan een z.g. gedenkboek uitgaf, waarin de voorrede door een Delftsch professor werd geschreven. Het boek latende voor wat het is, wil ik hier wijzen op die voorrede, die nogal aantastbaar blijkt te zijn en inderdaad dan ook door den heer Th. Landré in de (oude) Groene Amsterdammer van 12 April 1914 onderhanden werd genomen.

O. m. zegt de heer Landré het volgende: „....Prof. S. heeft hier een prachtige gelegenheid om met de kracht van zijn naam en positie den volke kond te doen van wat er nu eigenlijk gaande is in die moderne kunstnijverheid, misbruikt door een reeks

van misvattingen neer te schrijven, die werkelijk kant noch wal raken. Het begint al in de derde der korte aanvangs-alinea's: „De eigenlijke ontwikkelingsfaze van onze moderne kunstnijverheid echter, — zoo zegt de heer S. — ligt nog verder terug en valt hoofdzakelijk waar te nemen in de laatste 30 jaren der XIXde eeuw. De allereerste verschijnselen van den wederopbloei en de daaraan voorafgaande ontwikkeling moeten buiten onze grenzen gezocht en als een van de voornaamste gebeurtenissen die tot een zoo belangrijke hervorming geleid hebben, kan stellig vóór alles de Groote Wereldtentoonstelling genoemd worden, in 1851 te Londen gehouden, en welke, voor zoover dat nu objectief waarneembaar is, een keerpunt vormt in de stijlgeschiedenis der vorige eeuw" (aldus de heer S.).

De heer Landré gaat dan verder: „Ik kan mij levendig voorstellen, dat een verhandelingenschrijver het aan onzen tijd eigen gefilosofeer beu wordt, maar dat hier voor een belangrijk kultuurverschijnsel als de omwenteling in bouw- en kleinkunsten, een wereldtentoonstelling „voor alles" als oorzaak wordt genoemd, is toch wel wat kras. De consequentie van deze bewering is, dat men na die tentoonstelling, waar men dan zag dat 't niet veel zaaks was wat gemaakt werd, in eens tot de conclusie kwam, dat men wat anders, wat beters moest gaan maken, en dat dus het werk der architecten en kunstnijveren van na 1851 geen andere basis heeft dan afkeer van wat er was en lust om daarvoor iets beters in de plaats te brengen. Maar met die consequentie vervalt eigenlijk de geheele beteekenis van de moderne technische kunstbeweging, en de lezer heeft recht om te zeggen: is 't anders niet? dan wacht ik met mijn pogingen tot kennisnemen en waardeeren maar liever tot de zaak op wat hechtere grondslagen staat."

Gelukkig zit het geval eenigzins anders in elkaar, en gelukkig staat tegenover het wat naïeve en persoonlijke inzicht van Prof. S. het meer verbreide inzicht, dat de moderne kunstbeweging is een kultuur-beweging, gegroeid uit het leven zelf zooals zich dat ontwikkelt in maatschappij en bedrijf, en dus noodzakelijk; dat de strekking van moderne architectuur en nijverheidskunst is, te vinden een eigen vormtaal voor de totaal nieuwe vormgeving, de eenheid van kunst en techniek, nu de techniek zóó totaal is gerevolutioneerd, dat de toepassing der oude handwerkvormen op de geheel gemachinaliseerde

techniek niet anders meer dan stijlkundige enormiteiten kan geven.

Hoe kostelijk had Prof. S. van deze gelegenheid gebruik kunnen maken om te vertellen, dat de moderne kunstbeweging is een noodzakelijke parallelbeweging van de evoluties in sociaal en economisch leven...... etc."

Aldus de heer Landré over genoemde voorrede. Het geval zelf toont aan een der vele verwarringen die bestaan in z.g. vakkringen. Een ander soort verwarring betreffende die buitenlandsche invloeden is wel deze, dat men meent dat wij zooveel hebben geleerd door de buitenlandsche periodieken, als Studio, Decoratieve Kunst e.a. waarvan in ons land zoovele jaargangen zijn ingevoerd. In het kort kan ik wel dit zeggen dat die invloed op het werk der besten onder ons van niet de minste beteekenis is geweest. En dwazer is de meening, dat de moderne kunstbeweging een soort van mode zou zijn geweest, en dat die beweging nu kwijnende zou zijn omdat het geen mode meer is. Dit laatste is wel meer een dwaasheid dan een misverstand ; al deze soort beweegredenen zouden de groote waarde aan den eigen kunstvorm ontnemen.

De herlevende vormgeving en weder opbloeiende belangstelling in de bouw- en sierkunsten is een niet op zichzelf staand iets. Niet een deel van den grooten cultureelen kunstvorm stond opnieuw geboren te worden, maar de groote beteekenis dankt het aan een nauwen samenhang met vele groote stroomingen op sociaal, technisch en wetenschappelijk gebied.

Ziedaar de diepere beteekenis, de grootere waarde en 't wordt werkelijk potsierlijk daarbij te denken aan mode of naäperij uit 't beroemde „buitenland." Dat dit geen groote woorden zonder meer zijn hoop ik in het vervolg duidelijker te maken. En al is het zeker niet mijne bedoeling hier een stuk algemeene kunstgeschiedenis te gaan schrijven, zoo kan ik toch niet nalaten te wijzen op min of meer gelijksoortige stroomingen aan het eind der vorige eeuw, die wijzen op een algemeene herleving van de kunstidee, zoodat zeker niet de sierende en ambachtelijke kunsten als een op zichzelf staand geval te beschouwen zijn. Twee belangrijke gebeurtenissen gingen daaraan vooraf ; de groote literatuurschoonmaak van de tachtiger jaren en de bloeitijd der Haagsche schilderschool. Belangrijker nog is het dat we de algemeene geestelijke herleving waarnemen ver buiten onze landgrenzen, en in streken waar we zelfs op 't eerste moment niet aan zouden denken. En 't

is juist in architectuur en aanverwante kunsten dat die nieuwe vormgeving het nauwkeurigst wordt bezien en overwogen. En ook dit is verklaarbaar, en het is waardevoller omdat vooral die herleving niet kwam om eens „iets nieuws te maken" maar vooral om den nauwen samenhang met sociale levenswijze en denkbeelden. Dit overdenkende komen we hoe langer hoe verder af te staan van de meeningen van den Delftschen professor hiervoren genoemd.
De Haagsche impressionistische schilderschool is niet van invloed geweest op het sociale leven en de algemeene cultureele beginselen. De literatuur van '80, meer inwerkend op de massa, zal ook meer gedaan hebben, maar van veel grooter beteekenis is geweest de sociaal-democratische idee en de invloed van groote mannen met breede maatschappelijke denkbeelden uit de woelige dagen aan het eind der vorige eeuw. Want men bedenke dat alle kunstvormen van breeder beteekenis niet bij toeval ontstaan en eerst dan van groote waarde zijn, wanneer het verband met de groote levensbeginselen niet te ontkennen is. En ontegenzeggelijk is er een verband tusschen die hevig emotioneele, dikwijls pure sociaal-democratische denkbeelden, en de dikwerf principieel rationalistische vormgevingen in het begin dezer eeuw. En individueel herkennen we het werk der kunstenaars uit die dagen en zien hunne maatschappelijke belijdenis in hunnen arbeid terug. Dit slechts terloops, ook hierover later meer.

Mag de Haagsche schilderschool eerder vijandig dan aanmoedigend gestaan hebben tegenover de ontwikkeling der nieuwe vakbeoefening, de nakomers en de jongeren dachten al heel anders. Het kan ter verduidelijking niet ondienstig zijn in dit verband te wijzen op de sympathieke figuur van Johan Thorn Prikker. Hoe hij haatte al het ons omringende, leelijke huisraad, hoe hij vocht en leed, om toch vooral door de daad eenige verbetering aan te brengen. En hij stond niet alleen.
Maar hij faalde. Hij tastte niet mis daar waar het ging om het versierend schoone, maar waar de nieuwe vorm afhankelijk was van de techniek, daar was onbevredigde machteloosheid.
Niet minder belangrijk was een, die aan hem voorafging, een heel stille, een heel beteekenisvolle figuur: Th. A. C. Colenbrander, de nu bijna tachtigjarige kunstenaar.
Van 1885 tot 1889 maakt hij het bekende fayencewerk op „Rozenburg", daarna de niet minder bekende tapijten aan de Deventer tapijtfabriek.

Ziedaar eenige belangrijke schakels. En opmerkelijk: een geheel andere en zeer krachtige groep kunstenaars begon in Amsterdam, elk voor zich. Nauwelijks wist men van elkaar af, totdat men langzaam-aan bijeenkwam en bemerkte dat men arbeidde aan het gemeenschappelijk denkbeeld. Van die groep ging uit de bewuste, welbegrepen arbeid. Dit mag dan in 't kort een wordingsproces aantoonen van een belangrijk maatschappelijk verschijnsel, waarop ik misschien nog verder zal ingaan. Dus, en nu voor 't laatst, geen tentoonstelling in Londen of waar dan ook, geen mode vooral, maar maatschappelijke toestanden en nieuw leven wettigen een doelbewust arbeiden aan eigen kunstidee, den levenden vorm, ontstaan in de huidige maatschappij. En deze kunst en de kunstenaars die het beste deel van hun leven geven om aan de voltooiïng van dezen kunstvorm te arbeiden hebben meer recht op belangstelling dan zij tot nog toe ontvangen. Zeker, ze zullen doorgaan, verder arbeiden ook zonder belangstelling, omdat al wat leeft en waardevolle levenssappen in zich heeft niet ten onder kan gaan; zal groeien en bloeien zelfs daar, waar de aanwezigheid niet gewenscht wordt of te vroeg komt. Dit is intusschen, in dien nog zoo heel korten tijd, reeds bewezen. Maar met belangstelling en sympathie zal de arbeid liefdevoller zich ontplooien, het resultaat van blijder allure zijn.
O, we weten wel dat het niet in eens gaat! En als we even buiten onze grenzen kijken, naar den Oostkant, en we denken daarbij nog even aan de tentoonstelling in Keulen in 1914, dan zijn we geneigd te zeggen: behoedt ons voor te veel sympathie. Daar is de nieuwe kunstvorm bewierookt en bejuicht, als een kind vertroeteld en... in de omhelzingen doodgedrukt, iets waar we hier voorloopig nog geen last van zullen hebben. Het is te begrijpen dat het „publiek," dat in vele gevallen wel goed wil, (waarom ook niet) uit velerlei chaos niet wijs wordt, verkeerd gaat waar men juist meende op den goeden weg te zijn, en zoodoende bedrogen uitkomt. Wanneer ik hier dan ook aanmerkingen maak of noteer wat volgens mij verkeerd is, dan is dat met de bedoeling: door het verkeerde aan te toonen dit te doen verdwijnen, verwarringen aan te wijzen ten einde deze te ontwarren.

Verwarring is b.v. gesticht doordat z.g. vrije kunstenaars (kunstschilders etc.) zeker met de nobelste bedoelingen toegepaste kunst gingen maken, beter gezegd schetsjes en teekeningen daarvoor, die dan aan een arbeider ter uit-

werking werden opgedragen. Daardoor ontstonden voorwerpen die als werkstuk, als ambachtelijk resultaat volkomen onjuist en verkeerd waren, omdat het vakkundige deel als zoodanig niet overdacht kon zijn, en omdat alleen was aangestuurd op een decoratieven buitenkant, zonder het noodwendig innerlijk verband dat alleen is te krijgen door besliste kennis van het vak en het te verwerken materiaal.
Duidelijker gezegd : om een meubel te ontwerpen moet men meubelmaker zijn, als meubelmaker voelen, precies weten hoe hout moet behandeld worden, zoeken naar nieuwe mogelijkheden om dat hout te vormen en te verwerken, in staat zijn, nieuwe vindingen toe te passen voor de bewerking of versiering van dit materiaal. En voor alle andere technieken geldt hetzelfde. Meesterschap over het werk, de techniek en het materiaal. Denken in de materie.
Dit is de eenig juiste wijze waarop ontwerpen voor toegepaste kunst kunnen ontstaan, daargelaten de persoonlijk uitgevoerde werken, waarop ik later hoop terug te komen. Niet geheel ten onrechte is er gesmaald op de „ontwerpende kunstenaars," omdat al die „papieren dingen" geen waarde hadden. Intusschen, mits men het bovenstaande in acht neemt, zal men goed doen door niet het ontwerp als zoodanig nutteloos te beschouwen. Dat veel verkeerde „ontwerp"-arbeid is verricht, mag geen reden zijn een goede vakbeoefening te verwerpen. Immers, men zal van den architect, die ook een „papieren" huis bouwt, of van den ingenieur-machinebouwer niet vergen dat zij hunne denkbeelden zelf uitvoeren. Maar ook van deze beiden mag men verlangen dat zij zich in de materie kunnen indenken, zoodanig, dat zij nieuwe vormen daarin weten uit te denken.
Een zeer zeker dwaas denkbeeld was het van sommige dier beruchte ontwerpers, ik bedoel van nu ongeveer 20 jaar terug, dat een nieuw ontwerp iets vreemds moest zijn, iets zonderlings, iets „nog nooit gezien." En als voorname aanprijzende factor kwam daar dan bij dat er maar één zoo'n voorwerp bestond en geen tweede mocht aangemaakt worden.
Laten we daarover niet te ver uitweiden : het kan een verdienste zijn dat een voorwerp vreemd is, dat er maar één zoo'n exemplaar bestaat, maar het heeft niets te maken met kunst, dus kan nooit de kunstwaarde bepalen.
En toch was er een tijd dat boven aangehaalde gevallen een soort waardemeter waren.

Wanneer we nu al het boven aangehaalde beschouwen als kunstenaarsdwalingen, waarbij dan toch altijd nog een hoogere, of laten we zeggen beminnelijke tendenz aanwezig is, dan dienen we te constateeren dat erger gevallen bedreven zijn door de op winstbejag uitzijnde fabrikanten en winkeliers.

En van alle verwarring die de laatste jaren gesticht is hebben deze exploitanten de grootste schuld. Want toen het in een onzalig oogenblik mode werd moderne gebruiksvoorwerpen te hebben, ging de handel er zich mede bemoeien, en de zoo goed bedoelde kunstenaarsarbeid werd verknoeid door speculanten, met onbegrepen namaak en inferieur geknoei.

Niet het antieke meubel, niet het antieke interieur is de vijand van de moderne kunstbeweging, maar het geknoei met moderne vormen, die vaag aan beter werk doen denken, dat is de intense vijand van het oorspronkelijke werk. Dat inferieure werk heeft de grootste verwarring gesticht.

En die buitenlandsche periodieken, die prentenboeken voor „groote menschen" waarvan men in alle naïveteit meende dat we zooveel konden leeren, zij hebben hoogstens de fabrikanten gesteund in hunne slechtere vormgevingen. Voor de ontwikkeling van den eigen kunstvorm hebben ze voor de kunstenaars geen waarde gehad; de negatieve waarde was de verminkte weergave in de grootindustrie.

En terecht moest het publiek daar niets van hebben. Terecht verkoos men dan maar liever een copie van het oude meubel; maar ten onrechte heeft men gemeend dat dit een fiasco was der moderne kunstbeweging. En onze dagbladpers, die misschien een machtige factor had kunnen zijn voor de ontwikkeling van het kunstbegrip bij de menigte, heeft voor ons vak weinig of niets gedaan. Ik zou zeggen, heeft eerder mede geholpen verwarring te stichten.

Immers, tot op heden nog heeft „het groote dagblad," een heel enkele misschien uitgezonderd, geen der-zake-kundige redacteur voor dezen tak van kunst. De goede dagbladen hebben wel een specialen redacteur voor schilderkunst, muziek, tooneel en letterkunde, (daargelaten of het juist is dat voor de laatste twee men meestal eenzelfden persoon heeft) maar voor architectuur en kunstnijverheid heeft men niemand, en laatmen de behandeling dezer kunsten meestal over aan een gewoon redacteur-verslaggever, dikwijls (de gevallen zijn mij bekend) aan een zeer ondergeschikt persoon.

Dat de voorlichting, welke men op deze wijze aan het publiek geeft, niet geheel juist is, is duidelijk.
Maar veel erger is het met de z. g. vakbladen, de periodieken voor meubelmakers, ververs, schilders, enz. De voorbeelden en beschrijvingen die daarin voorkomen zijn van ongelooflijk slechte kwaliteit. Is het dus wonder dat onze vaklieden, de uitvoerders van onze ideeën, zoo slecht ontwikkeld zijn?
De z. g. „Geïllustreerde Pers" denkt aan het heele geval nog niet, prijst aan wat verdiende neergehaald te worden, vermeldt bij iets dat om een of andere reden merkwaardig is „en passant" de kunstwaarde (die 't niet heeft) en dit alles bij elkaar genomen kunnen we ons heusch wel indenken dat „het publiek," zelfs het goedwillende, de „kluts kwijt is," geheel in de war en niet weet waaraan zich te houden.
Maar, indien ik meen mij hier te moeten beklagen over de bedenkelijke wijze waarop door dagblad en periodiek in het algemeen voorlichting wordt gegeven ons vak betreffende, dan mag ik daarbij niet nalaten met erkentelijkheid te vermelden. dat de weinige tijdschriften die wij tot voor eenigen tijd hadden over beeldende kunst, ons beter hebben gediend. Meermalen zijn daarin uitstekende artikelen gepubliceerd, waardoor goed werk is gedaan. Maar...... bedenkende hoe groot de invoer nog is van buitenlandsche kunsttijdschriften en hoe betrekkelijk gering de belangstelling voor de eigen periodieken tot nog toe was, is het zeer noodig dat daarin verbetering komt en de belangstelling in het vaderlandsche kunstnieuws groeit. Want er is in de laatste 20 jaar heel wat gebeurd dat deze belangstelling wettigt. Wanneer men zonder onverschilligheid waarneemt, indien men met eenige interesse en overgave hetgeen rondom ons gebeurt aanschouwt, en heeft rondgezien niet als oppervlakkig leek, maar als mede-levend beschouwer op de enkele belangrijke tentoonstellingen die wij in de laatste jaren hebben gehad, dan zal men tot de overtuiging zijn gekomen dat er gearbeid wordt op velerlei wijze, en dat de arbeidsmogelijkheden naar vele richtingen heenwijzen.
Wij leven snel, wat niet immer een bezwaar is, integendeel van groote vitaliteit kan getuigen.
Is het niet curieus dat velen, die het prachtige beginwerk hebben gedaan, nu reeds, na nauwelijks 15 jaar, door de jongeren of de nakomers voor ouderwetsch worden uitgemaakt. En zulks terwijl de „massa," het „publiek" nog niet eens aan de denkbeelden en inzichten der beginners toe is.

Immers het is vrij duidelijk, dat slechts een klein deel van het publiek begrijpt dat er moog'lijkheden zijn geschapen voor het samengaan van kunst en ambacht.
Het zal misschien moog'lijk blijken, na jaren, dat hetzelfde publiek tot andere inzichten komt, overslaande het werk uit den begintijd, waarvan het wellicht geen kennis zal kunnen nemen.
Intusschen, de groote schoonmaak is gehouden, en al zouden de eerste kunstenaars in de beginjaren van 1900 niets anders hebben gedaan dan de aandacht gevestigd op nieuwe bestaansmoog'lijkheden voor het ambacht, dan zou men hun reeds daarvoor dankbaar moeten zijn.
Ik stipte reeds aan: in het begin werkte men niet op gelijke wijze aan gelijke resultaten.
Even reeds noemde ik den naam Colenbrander als een beteekenisvolle figuur. Hij stond schier alleen, en, wanneer ik de prachtige collectie ontwerpen en uitgevoerde fayence in het Haagsche gemeentemuseum zie, dan moet ik immer denken aan dezen kunstenaar als een der vooruitgeschoven bakens, een voorpost, waar nu nog velen bij achterstaan.
Deze sierkunstenaar was zijn eigen tijd zoo ver toch vooruit, was zoo een eenling ten opzichte der toen gangbare werkmethode, dat wij ons meer en meer verbazen bij het wederzien van zijn uitgebreid oeuvre.
En wanneer we nu de pretentie van z. g. „jongeren" zien, die met een zekere gewichtigheid „nouveautés" vertoonen, dan is het curieus te bedenken dat Colenbrander in de tachtiger jaren reeds vele van die „ismes" verwerkt heeft.
Bij alle groote waardeering voor den *sier*kunstenaar Colenbrander moeten we echter opmerken dat hij niet was de *ambachts*-kunstenaar, d. w. z. dat hij wel de sierwijze op geheel eigen manier tot stand bracht, zonder echter in het materiaal, in het eigenlijke métier te „ploeteren," zooals dat na hem zoo voortreffelijk is gedaan door Chris Lanooy.
Wanneer we de werkmethode van deze beide kunstenaars vergelijken, dan zien we hier twee hoofdzaken behandeld. Door den één een gegeven voorwerp, op zichzelf niet bijster van vorm en materiaal, door de werkmethode tot een kostelijk kunstvoorwerp gemaakt, door opsiering.
Lanooy echter maakt den pot, den mooien pot van soms nobelen vorm in een prachtig materiaal, *door* ambachtelijke vaardigheid tot iets heel moois, zonder opsiering.

Het resultaat bij beiden is hetzelfde: schoonheid. De werkmethode is totaal afwijkend. Wat bij Colenbrander werd verkregen door sierkunstig talent is bij Lanooy door ambachtelijk kunnen verkregen.
En, sprekende over de beginjaren, mogen we niet vergeten te vermelden, dat Dr. P. J. H. Cuypers nieuwe werkwijzen verkondigde, daarna Dijsselhoff en Lion Cachet, ieder op zijne wijze aan het zuiverende werk begonnen. Gelukkig is Cachet voor ons kunstvak behouden gebleven en is ook nu nog een vooraanstaande figuur.
Maar zeer betreurenswaard is het verlies van een kracht als Dijsselhoff, die zoo bij uitstek de gelederen der nijverheidskunstenaars had kunnen blijven versterken. Want het betrekkelijk weinige werk dat van hem bekend is, was van zulk een kracht en ambachtelijke waarde, dat wij ongetwijfeld thans op een belangrijk oeuvre méér zouden hebben kunnen wijzen.
Ten slotte zouden wij nog moeten aanstippen als de beginners: Mendes da Costa, De Bazel, Lauweriks, Berlage, Zijl en Penaat, waarna we wat dichter tot onze dagen zijn gekomen.
Wil men spreken van invloeden, dan geloof ik dat het leven en bestudeeren der werken van Violet-le-Duc, Semper, Crane, Morris, Ruskin en mogelijk ook wel van anderen mede gewerkt heeft aan den geestelijken opbouw van dezen veranderden tijdgeest.
Zoó ongeveer was het schoon begin, waarin o zoo veel fouten zijn gemaakt, maar waar ook was het prachtig élan, omdat de daden voortkwamen uit hoogstaande menschen, van karaktervolle personen, die niet uitweken waar het hun zuiver artistiek standpunt gold.
Er waren, en er zijn nog gemeenschappelijke denkbeelden, maar individueel worden die verwerkt. Evenals toen zijn er ook nu weer gelijksoortige ideeën; het verschil is echter dat deze tijd de denkwijze van eenige jaren terug niet onderschrijft, integendeel er lijnrecht tegen ingaat en het beginsel bespot. Het begin was star en strak. De daad was revolutionnair. Had de vorige eeuw ons gegeven een teveel aan ornamentaties en lijnenbeweeg, de nieuwe eeuw supprimeerde het ornament en de gebogen lijnen; streng en voornaam, krachtig op het brute af, en vooral: principieel was het werkdoel.
Ik weet wel dat ik hier misschien wat veel generaliseer, maar het is juist de bedoeling het hoofdaccent vast te leggen.

Alles wat schijn was moest verdwijnen. Het wezen moest in de plaats worden gesteld van den schijn.
Uit die voorop gestelde gedachten, bindende principes en bepalingen ontstond het z. g. rationalisme, dat een absolute verandering teweegbracht.
De groote reactie had het natuurlijk effect van vijandigheid doen groeien. Men ondervond veel tegenwerking, natuurlijk, maar ook heel weinig, maar warm-gevoelde belangstelling.
De groote vorm, daarom ging het; dan eerst zou er plaats zijn voor het ornament.
Want dat begin in allen eenvoud was geen gebrek aan kracht, wat men wel eens heeft gemeend, eerder ingehouden kracht. Soms ook was het protest, protest tegen het ordinaire overtollige, het ornament waarvan de vorige generatie te veel had gegeven, een overdaad die de hoofdvormen verstikt had. Natuurlijk werd er bij de groote schoonmaak veel aan kant gedaan dat later weer voor den dag gehaald zou worden en als bruikbaar erkend.
In dat Rationalisme, dat zeker ook is aanvaard door de invloeden van Violet-le-Duc en Dr. Cuypers ligt voor een groot deel gedachte arbeid besloten, zooals dit met veel principieels het geval is. Ten opzichte van dezen dienenden kunstvorm moeten wij het als een grondtoon, als een aanduiding aanvaarden, dus minder als een geheel zuivere benaming.
En al zal ik mij niet als een verdediger van dit principe opwerpen, integendeel, erkennende dat het zijn grootste waarde als zuiverend beginsel misschien reeds heeft gehad, ben ik het niet geheel eens met de wijze waarop in de laatste jaren op het principe als zoodanig wordt afgegeven. Want het gelukt slechts weinigen de waarde te ontkennen voor zoover dit een beginsel betreft. Zelfs artikels in tijdschriften tegen dit beginsel gericht, gewagen nog van principieele wetten als: „De taak van den Bouwmeester is vormen te scheppen in overeenstemming met het doel en het materiaal." (Wendingen.)
Het principe dus gedoogde niet dat aan het materiaal een andere kleur werd gegeven dan de natuurlijke, gedoogde niet dat fineer werd gebruikt, wenschte het rechtdradige hout niet in ronde belijning uit te zagen. En de constructies moesten niet alleen deugdelijk zijn, maar ook geaccentueerd worden. Men arbeidde aan den grooten vorm, den hoofdvorm en men accentueerde het skelet.
En over die methode mag men denken gelijk men verkiest:

dit alles was noodig. Er moest veel worden opgeruimd; immers men bouwt geen nieuw huis op een ruïne, zonder eerst de puinmassa's van het verleden op te ruimen. En met het schoongeveegde vlak voor ons komt de rekenschap van de daad, die hoogstens te veel overdacht kan zijn, maar nimmer ondoordacht een herhaling mag zijn van het verworpene.
En, misschien wel leidde dit alles tot een te koele daad, tot een te stug resultaat. Maar, aanvaardt men het karakter, leeft men zich in den tijdgeest in, dan zal men moeten erkennen de dikwerf prachtige resultaten.
Vergete men niet dat de beginners vol idealen waren, waarvan hunne werken veel meekregen. En al zullen vele dier idealen „chimères" blijven, hun arbeid zal een belangrijke schakel vormen in de geschiedenis.
En zoo kwam er, bijna plotseling, nieuwe actie, gooide men omver datgene waaraan men nauwelijks begonnen was.
Een jongere generatie kwam met andere denkbeelden en in heel weinig tijd werd door een schare nakomers alles omver gehaald wat door de slechts iets ouderen met moeite was opgebouwd. En, hebben we van verwarring gesproken, ook deze daden zullen verwarringstichtend werken.
De vroegeren handhaven zich, verrijpen het werk, gaan door in vast geloof, terwijl anderen, waaronder zeer talentvolle kunstenaars, op geheel verschillende wijze werken.
En ook die nieuweren zijn in groepjes onderverdeeld, die het onderling niet ééns zijn.
En toch lijkt me dit alles prachtig. Immers het getuigt van leven, van geest, maar van levenskracht vooral. Zelfs het schelden op de tijdgenooten, die eenige dienstjaren meer hebben, is een normaliteit in zooverre, dat het slechts een herhaling is der geschiedenis. Men neme hunne woorden niet naar de letter, maar naar den klank, en die is meer gehoord in tijden die aan betere voorafgingen.
En al is het gewaagd, ik durf aan die betere toekomst gelooven. Als deze „jongeren" ook weer „ouderen" zijn geworden en zij op hun beurt weer door anderen voor „ouderwetsch" of iets anders zullen uitgemaakt worden, dan zullen de verschillende denkbeelden tot elkaar komen, zal de tijd het al te hoekige en kantige polijsten, aan weerszijden. Dan zal, met veel dat nu gedaan is, nuttige arbeid worden verricht. Naast het fantasievolle zal de materie erkend worden. Het echte ambacht, nu nog te veel in de knel, zal weer gewaardeerd wor-

den, op andere wijze; en wellicht vol van gezonde levenskracht zijn, en zoo beheerscht, dat diezelfde stugge materie die thans zoo velen dwars zit, onwezenlijk van raffinement zal zijn. Want nu ontbreekt het aan veel.
De idee, hoe luisterrijk soms, is nog te weinig uit het ambacht geboren. Nog veel is er te doen. Nog velen zullen struikelen...... en opstaan. Maar dat is een levensvoorwaarde en met levenskracht wordt alles gewonnen.

Gelijk ik reeds zeide, de herleving der Ambachts- en Nijverheidskunsten moet men niet als een op zichzelf staand feit beschouwen. Immers wanneer we zien de richtingen en stroomingen, de wendingen der z.g. „vrije kunsten," en vooral de werkmethode der nieuwe schilderijkunst, dan kunnen we niet zeggen dat daar ook alles bij het oude gebleven is. Ook daar is niet alles aanvaard, en zijn er vele conservatieven die met zekere nijdigheid dat „nieuwe gedoe" aanzien.
Maar een feit is het dat vele moderne denkbeelden der nieuwe schilderijkunst de architectuur en de toegepaste kunsten nadert. Het is niet mijn taak op dit oogenblik die verschillende kunstrichtingen nader aan te duiden, maar de afstand tussschen vrije en toegepaste kunst, vooral tot de sierende kunsten, is aanmerkelijk verkleind door dikwerf parallel gaande zienswijzen. En anderzijds is het volkomen verklaarbaar dat de beoefenaars der toegepaste kunsten, getroffen door nieuwe denkbeelden en resultaten bij de vrije kunsten, met belangstelling de evoluties volgden, beïnvoed werden door de dikwerf fantasievolle, frissche uitingen. Want een oogenblik misschien dreigden de ambachtskunsten te verstarren in het al te principieele, al te strenge, en mogelijk is hierdoor te verklaren een schier plötselinge omwenteling, de geheel nieuwe richting met negatie van het bestaande.
Eenerzijds dus de toenadering der vrije kunsten tot den gebonden vorm, anderzijds de toegepaste, gebonden kunst vrijer wordend, benaderend de ongebondenheid, ziedaar de verklaring (misschien) voor den achteruitgang, de negatie der ambachtelijke waarde bij veel van het allerlaatste werk.
En laten we erkennen dat dit supprimeeren der ambachtelijke eischen den weg opende tot dikwerf verrassende, geestige, fantasievolle resultaten; een zekere losbandigheid, leegheid, soms holheid is dikwijls bij nader beschouwing niet altijd te ontkennen.

De geheele of gedeeltelijke supprimeering der strenge, rationalistische eischen gaf veel gelegenheid aan de fantasie, maar men vergete niet dat kunstenaarsdrang en ontroering niet genoeg zijn om een kunstwerk voort te brengen. Althans voor ons vak komt daarbij de vakkundige eisch, de kennis van het métier en de erkenning der ambachtelijke voorwaarden. Wij hebben de stof te beheerschen en daarneven kan fantasie als een der belangrijke schakels worden aangemerkt.

En hoewel we nu met deze beschrijving tot vlak op onze dagen zijn genaderd, de afstand zoo kort is dat men het geheel niet kan overzien, bemerken we toch wel stroomingen en richtingen. We zien dan het werk der bovenvermelde beginners, de wezenlijk nog krachtige groep die in vast vertrouwen, systematisch, ernstig, soms principieel den nieuwen vorm te zoeken begonnen. Zij hebben gewerkt met den eerlijken wensch, de sier- en nijverheidskunsten weder een plaats te geven in de rij der kunsten, zooals dat vroeger was, de plaats in de maatschappij, opgelost naast en met de groote sociale vraagstukken.

Daarneven zien we een belangrijke groep, ook van Amsterdamsche ontwikkeling, een groep met *groot* decoratief, met *zwak* ambachtelijk karakter. Het meest treffende voor mij, naast alle virtuositeit en decoratieve waarde, is het expressieve, het uitdrukkingsvolle, of althans de poging daartoe. Want het spreekt van zelf dat ik hier alleen van het beste in een richting spreek.

En het is vooral deze richting die het rationeele niet onderschrijft. Doch daarnaast en gelijktijdig ontwikkelt zich een ander groepje, voor zoover ik kan nagaan niet groot, voor wie de eerste principes lang niet ver genoeg gingen, die alles veel gebondener, tot in den primitieven eenvoud wenschen. In hun tijdschrift „De Stijl" verkondigen zij hunne denkbeelden.

Waar het hier voor kritiek, in welke richting dan ook, niet de plaats is, wensch ik te volstaan met deze mededeelingen. Er zal een tijd komen dat de afstanden zijn vergroot en het overzien van het totaal ons gemakkelijker valt, te meer, omdat hetgeen nu nog groen is en beloften inhoudt, dan tot rijpheid zal zijn gekomen, of de beloften niet zal hebben ingelost. Intusschen bedenke men dat onder al die groepen, richtingen, „ismes" of hoe zij zich genoemd wenschen, talenten voorkomen, krachtige figuren, met daarnaast talentvolle en niet talentvolle meedoeners, naloopers, imitateurs, zwakkelingen, schetteraars, enz.

't Is dus niet alles „goud wat blinkt."
Ieder belijder of aanhanger van een systeem of richting meent natuurlijk dat de toekomst bij hem ligt, dat zijn werk de universeele mogelijkheden inhoudt.
't Is echter zeer wel mooglijk dat onze dagen geen toekomst bieden, wat trouwens ook niet noodig is. Wellicht zullen de vele individualiteiten tot elkaar komen, of...... nog verder uit elkaar gaan, en zal de kunstvorm voor de toekomst geheel anders zijn.

Soms zijn we geneigd alles te laten voor wat het is, en ons een oogenblik af te wenden van alle geploeter en rumoer.
En wanneer we dan zien hetgeen lang geleden gebeurd is en getuigt van een breed en massaal kunstgebeuren, dan leert de historie ons iets dat afwijkt van hetgeen nu geschiedt. Dan zien we hoe in het begin was de groote, breede vormgeving, hoe die hoofdvorm groeide in breedheid en voornaamheid, ten slotte werd versierd, eerst sober, dan rijker, vorstelijker; ten slotte werd overladen en wegstierf in uitbundigheid van versiering. Een proces soms van honderden jaren.
En nu! Veel sterft alvorens geboren te worden. Alles raast en snelt en men vraagt zich af of deze tijdgeest een rustigen bodem biedt, of dit geschikte voorwaarden zijn voor de intense ontwikkeling van den kunstvorm.
Zeker, de levende kunst zal den tijdgeest weergeven. Of de gave van deze tijden hoog zal zijn en de vergelijking met wat vóór ons was kan doorstaan, zullen zij die na ons komen moeten uitmaken.
Want, zegt Berlage zoo terecht, elk kunsttijdperk is als het leven van een mensch. Het een begint niet waar het ander ophoudt.
Elk leven moet opnieuw beginnen.
Er moeten weer dezelfde fouten worden begaan, dezelfde ervaringen worden opgedaan om tot rijpheid te komen.
En tot slot van dit hoofdstuk zou ik daaraan de volgende woorden van De Bazel willen toevoegen:
„Wanneer de visie van den kunstenaar er is, dan is daarvoor zoo'n eenvoudige en prachtige methode om tot den werkelijk juisten vorm te komen. Het is dus voor den kunstenaar niet noodig om terug te grijpen en te leenen. Hij heeft de karakteristiek van zijn doel, van zijn motief, te toetsen en deszelfs rythmiek en verhoudingen te bepalen, en dan heeft

hij slechts verder te wikken en te wegen en vooral te werken. Dat behoeft hij niet te doen, zooals dat dikwijls gebeurt, als met opgestoken vuist sterk demonstratief; hoewel hij dat ook mag doen als hij jong is; de kunstenaar heeft, als de denker dien levenden geest in woordrythmen tracht te brengen, te worstelen met zijn eigen sentiment en brein om tot evenwicht te komen."

HOOFDSTUK IV

MATERIALEN, PROPORTIE, VORMGEVING EN VERSIERING

Wanneer we, om beter te zien, te begrijpen, intenser te waardeeren en meer te genieten verder willen gaan dan het beschouwen van den „buitenkant," het bekijken der platen of het maken van vergelijkingen tusschen het een en het ander, dan komen we tot de onderwerpen hierboven vermeld.

Immers meerdere kennis, „verstand hebben van" plaatst den beschouwer dichter bij den kunstenaar en zijn werk, maakt de kritiek waardevoller, vult ons leven en verhoogt het levensideaal.

De behandeling van bovenvermelde punten gaat directer op het werk in, maakt van den leek een „iemand die er iets meer van weet."

Schijnbaar is het genoemde materiaal dor, abstract. Inderdaad is het de kern, die den belangstellenden leek van den buitenkant iets meer naar binnen voert.

Dat is mij meermalen gebleken, wanneer men mij vroeg over de kunstvakken te spreken of te schrijven. Ik hoop dan ook in de volgende pagina's vele tot mij gerichte vragen te beantwoorden.

De materiaalkwestie zullen we bij alle onderdeelen telkens terug vinden. De proportie dienen we dan, ten opzichte van een scheppend kunstwerk te zien als een ongebondenheid, als een aan ons overgelaten vrije bepaling. Ik bedoel hiermede dat de kunstenaar, die zich tot het maken van een werk zet, zoo goed als niet gebonden is in de bepaling zijner proporties, in tegenstelling met vormgeving.

De vormgeving is gebonden aan materiaaleischen en werkwijze (uitvoeringsmogelijkheden). In dit verband moeten we dan het versieringselement beschouwen als het bijkomstige, deels vrije, deels door materiaal en werkwijze gebonden element.

Wanneer we nu even de visie, de gedachte, het ontwerp als product van onzen geest laten rusten, dan hebben we in de

proportie, vormgeving en de versiering de drie hoofdbestanddeelen van het toegepaste kunstwerk.
Indien ik dus te beantwoorden krijg de vraag: hoe ontstaat een meubel, een kachel, een vloerkleed, een betimmering, een lamp of wat dan ook, dan zal ik bij mijn antwoord telkens aan bovenvermelde drie factoren moeten refereeren.
Nu moet men de onderlinge verhouding van deze hoofdzaken goed bezien, en daarbij bedenken dat vormgeving en proportiebepaling twee gegevens zijn, onderling niet of bijna niet te scheiden; toch zijn het twee factoren die buiten elkander om ontstaan.
Versiering is wel te scheiden, in zooverre dat vormgeving en proportie op zichzelf kunnen bestaan en het versierende kunnen missen; dat een voorwerp dus van schoone proportie kan zijn en van nobelen vorm, daardoor reeds, dus zonder versiering, een kunstwerk kan zijn.
Omgekeerd, versiering zonder meer, is niet bestaanbaar (tenzij, en dat staat buiten het verband dezer stellingen: de vrije kunstuiting). Immers om iets te versieren moet men dat iets, het voorwerp hebben. Dat voorwerp moet van zekeren vorm en proportie zijn.
Men meene nu niet dat ik te ver wil gaan met theorie, maar bedenke dat in het juist begrijpen dezer dingen de groote kern ligt voor meubel- en interieurbouw. De meeste fouten worden gemaakt door geen waarde toe te kennen aan deze punten, of wel deze grondbeginselen te verwaarloozen.
Het wezenlooze eind der vorige eeuw stond in dit slechte teeken, het niet begrijpen der elementaire functies: versiering zonder bouw, zonder proportie, zonder hoofdvorm.
Wat is proportie? Hoe wordt die bepaald, hoe verkrijgt men die? Want proportie is iets anders dan maatbepaling. Maten worden door het gebruik, de noodwendigheid bepaald. Bij een stoel heeft men de hoogte en diepte der zitting, de rughoogte, eventueel nog een armleggerhoogte. Voor een tafel bepaalt men de hoogtemaat naar het gangbare gebruik, de oppervlakte naar het vertrek waarin dit meubel zal geplaatst moeten worden, en het aantal personen dat geregeld daaraan plaats zal moeten nemen. Ik noem hier slechts eenige hoofdzaken.
Bij een buffet stelt het gebruik weer andere maateischen, als daar zijn: de bladhoogte zoodanig dat men daarop gemakkelijk iets kan plaatsen of bereiden, de opzet, indien met kasten, zoodanig dat de verschillende utiliteitszaken gemakkelijk bereikbaar zijn.

Al deze gegevens zijn nuttigheidszaken, hebben nog niets te maken met een kunstprestatie, beter gezegd, men kan voorwerpen vinden die al die utiliteiten uitstekend verzorgd hebben, zonder dat het meubel zelfs mooi is.
Anderszins mag de kunstenaar deze gegevens, deze practische bruikbaarheid nimmer verwaarloozen, zelfs niet al zou hij zonder dat een kunstvol geheel kunnen verkrijgen, immers, dat zou gaan ten koste der bruikbaarheid.
Men verlegge echter het zwaartepunt niet, iets wat mij en anderen collega's wel eens gebleken is, n.l. dat men voor alles waarde hecht aan het gebruik, het gemak, het instrument, en ten slotte minder gevoelig is voor datgene wat een kunstwerk waarde kan geven.
Proportie dan dienen we te zien als de samenstelling der noodwendige maten, proportie is de onderlinge verhouding der maten tot elkander: de verhouding dus van hoogte of breedte en diepte, met daarbij weer de onderverdeelingen.
Onwillekeurig komt men dan tot de vraag: zijn er voor een goede proportiebepaling zekere wetten, systemen, waardoor men, deze volgende, min of meer zeker is van een goed resultaat? Hierop zou men evengoed met ja als neen kunnen antwoorden. Er zijn formules, er zijn werkwijzen volgens welke nu en door alle tijden heen met goed resultaat is gearbeid, maar daartegenover staat dat men geheel vrij is zelf nieuwe formuleeringen uit te denken, het gangbare voorbij te gaan om daarvoor iets anders in de plaats te stellen. En de ijverige, arbeidzame, steeds op nieuwe schoonheid uit zijnde kunstenaar zal steeds dien impuls in zich voelen, zal immer liever op nieuwe, onbekende wegen gaan, met het vast geloof in zich zelf, dan zich te voegen naar bestaande wetten en beproefde systemen.
En zoo gebeurt het dikwerf dat na vele beproevingen, na veel te hebben opzij gezet en afgewezen, men terugkeert en het goede, gangbare, door alle tijden heen als waardevol geblekene, weer tot zich neemt.
Want er zijn, als gezegd, proporties en verhoudingen waarvan men reeds vooraf de goede uitwerking kent: de verhoudingscijfers bij een vlak van 1 tot 2, van 2 tot 3, van 1 tot 3. Deze cijfers zeggen weinig, omdat men die slechts aan zekere voorwerpen kan demonstreeren, waartoe misschien de afbeeldingen nog gelegenheid zullen bieden.
Maar wat men volgens mij nimmer mag verwaarloozen, en

wat zeker bij proportie en vooral in de onderdeelen belangrijk is, dat zijn harmonie, rythme, regelmaat dus. Ik behoef hierbij niet te zeggen dat die regelmaat niet moet uitgezet worden tot monotoon, waarbij ik dan tevens op het gevaar en de overdrijving gewezen heb.

Het rythme is zeker bij ieder kunstwerk, zelfs bij de meest vrije beeldende kunsten, immer van groote waarde geweest. Men denke slechts aan het prachtige rythme bij den dans en de muziek der oude volken, en de herleving van deze kunsten in onzen tijd. Maar niet minder moet ons dit harmonieuze samengaan, deze cadans van maten en verhoudingen, dit lijnen- en kleurenrythme treffen bij oude (en enkele nieuwe) gebouwen, en zoo vinden we het ook terug in de kleinkunsten, minder geweldig, minder imponeerend, niet minder als kunstvolle werking.

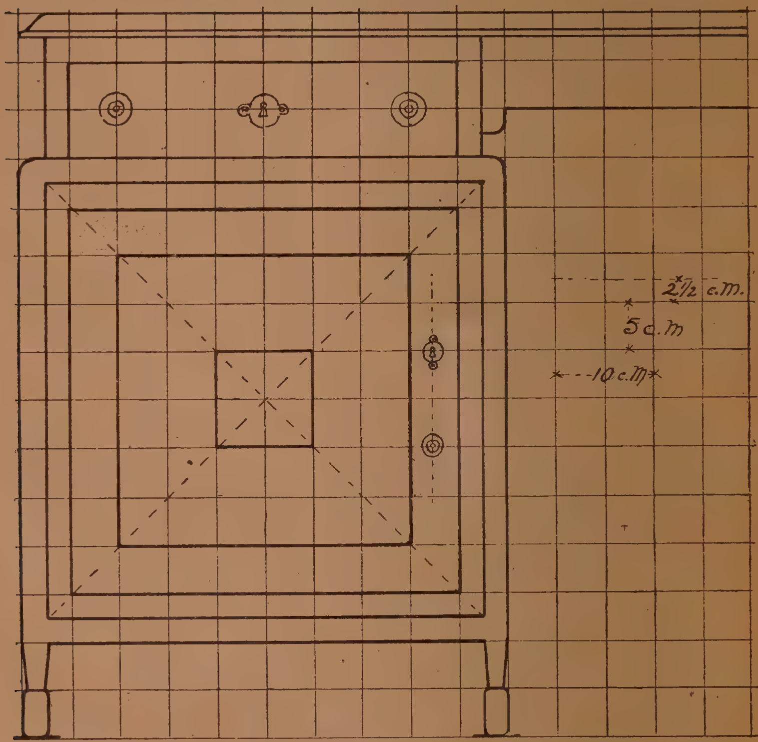
Mochten de kunstenaars van deze tijden wat meer doordrongen zijn van de rythmische waarde, mochten ze bij het scheppen hunner werken steeds het dichtwerk, muziek en dans als van een zelfde bedoeling en soortgelijk bouwwerk doorvoelen.

Hiermede is dus een beginsel uit alle tijden genoemd. En naast de vermelde verhoudingscijfers treffen we ook z.g. traceeringen, driehoek- en vierhoeksystemen, een vooropgesteld maatcijfer met deelbaarheid of vermenigvuldiging daarvan als leidmotief.

Het werken met een vooropgezet maatcijfer moet men zich ongeveer zoo voorstellen: men maakt een interieur en neemt daarbij aan als maatcijfer 50 c.M. De plattegrond zal dan kunnen zijn 5 × 6 meter (dus 10 en 12 maal het maatcijfer). De hoogte aangenomen op 3.50 M. zal de lambriseering, deurhoogte en raamhoogte resp. drie, vier en vijfmaal het maatcijfer kunnen zijn. Men moet nu niet denken dat men alles op heele getallen moet afronden; dat is niet noodig en zou ook niet kunnen. Het gaat trouwens niet alleen om een vermenigvuldiging van het getal 50, maar ook om de deelbaarheid ervan. De kunstenaar die van een dergelijk systeem gebruik maakt, gaat ongeveer als volgt te werk: hij traceert zijn teekening met het maatcijfer, de deelbaarheid en de vermenigvuldiging daarvan. Dat doet hij met den plattegrond zoowel als met de opstanden, plafond en eventueele bovenaanzichten (tafels enz.). Dit systeem, mits niet puur „systeem zonder meer" kan tot schoone resultaten leiden, en is vooral bevorderlijk aan het rythme.

De traceering der teekening zal een verdeeling van vierkanten

te zien geven, en, verbindt men door andere lijnen de hoeksnijpunten, dan verkrijgt men dus een der driehoeksystemen, een werkmethode die meermalen wordt aangewend en waarmede weer andere resultaten zijn verkregn.
Deze traceeringen en wetmatige gegevens zijn volstrekt niet nieuw, maar vooral zelfs bij de oude cultuurvolken terug te vinden.
Ter verduidelijking teeken ik hierbij een deel van een schrijftafel, van voren gezien, waarbij de maat van 50 c.M. is voorop gesteld, en van de deelbaarheid en vermenigvuldiging der onderlinge maten is gebruik gemaakt.



Wanneer men zich in het gegeven indenkt, zal men moeten toestemmen dat in dit systeem oneindig veel mogelijkheden verborgen zijn, zoovele, dat men reeds daaraan een studieboek zou kunnen wijden.

Men bedenke echter dat we nog steeds spreken over proportie, die men op velerlei wijze kan bepalen, en die hier onafhankelijk van de vormgeving wordt beschouwd. En gelijk reeds gezegd, proportiebepaling kan ten slotte nimmer vooropgesteld wetmatig zijn, en moet zeker niet als zoodanig in engheid worden begrepen, omdat het bij de visie van den kunstenaar behoort, dus op persoonlijke ingeving berust, den smaak, de idee, het karakter van een werkstuk bepaalt.
De vormgeving is veel minder vrij, veel meer gebonden dan de proportiebepaling. Wel groeit de vormgeving, die met de verhoudingsbepaling te zamen ontstaat, gelijktijdig als het ware, en is als zoodanig daarvan ook niet te scheiden, maar de vormen zijn gebonden door de werkmethode en de eischen van het materiaal waarin het werkstuk zal worden uitgevoerd, en de practische waarde van het gebruiksvoorwerp.
En, wanneer een kunstzinnig leek mogelijk nog wel in staat zal zijn een schoone verhouding en goede proportiën saam te stellen, voor een goede vormgeving, die onmiddellijk op het vak dus ingaat, is een gedegen vakkennis noodig.
Immers het gebeurt ons meermalen, dat we van een leek een aardige schets zien, aardig van verhoudingen vooral, maar niet uitvoerbaar als werkstuk. Ook het omgekeerde gebeurt, dat een vakman dus maakt een ontwerp, uitstekend uitvoerbaar, met verzorgde vormgeving, maar van bedenkelijke verhoudingen, dus leelijk.
In het eerste geval hebben we een kunstzinnige natuur, die in vakkennis te kort schiet; in het tweede geval zien we een vakkundige, die in kunstvaardigheid leek is.
Dus, zeide ik reeds dat proportie en vormgeving bijna niet te scheiden zijn, wij dienen deze beide factoren toch even uit elkander te houden, ze toch even te separeeren omdat de vormgeving tot de eigenlijke vakkunde behoort. Denken we hier eens een oogenblik aan het ontstaan van een meubel. De visie is er: men heeft dus een zeker idee, waarvan men bereids de proporties bepaalde. Nu de vormgeving. Men zal den gebruikseisch behoorlijk beschouwen en verantwoorden, blijft dus over de gedachte op het materiaal, in dit geval hout, toe te passen. Dat hout nu kan slechts op zekere wijze worden bewerkt, en al zijn door de moderne techniek de mogelijkheden vele, men dient toch in *die* mogelijkheden te denken en vooral de natuurlijke geaardheid der materie geen geweld aan te doen. En neven de eischen die het materiaal als zoodanig stelt,

komt nog iets dat vooral in de laatste jaren van groote beteekenis is: de wijze waarop het voorwerp zal gemaakt worden, want ook daarmede moet de ontwerper van meet af aan rekening houden.
Want de waarde der werkmethode is bij de vormbepaling van evenveel belang als de materiaal- en gebruikseischen.
Daarom dienen we die uitvoeringsmoog'lijkheden met eenige aandacht te bezien.

De moderne kunstnijverheid kent duidelijk twee stroomingen, twee richtingen in vormgeving en is daarmede reeds een typisch beeld van een overgangstijdperk, zich losmakend uit de traditie, anderzijds zich daaraan hechtend.
Ten 1e. Hebben we het oude handwerk, onder te verdeelen in *a*: oude werkwijze met bekende materialen, met nieuwe vormgeving en versiering, en *b*: het handwerk in nieuwe materialen, met eveneens oorspronkelijke vormgeving.
Ten 2e. De toepassing van de machine als reproductiemiddel voor toegepaste kunst, met speciaal daarvoor gemaakte ontwerpen.
Ten 3e. De combinatie van machine- en handenarbeid, waarbij de machine een deel van het werk doet en het verdere deel door handwerkslieden gedaan wordt.
Toen men met den machinalen arbeid begon en het droevig resultaat was, dat vrijwel niets anders dan zeer leelijke dingen voor den dag kwamen, was de eerste leus: (o.a. van William Morris) „met het handwerk tegen de machine." De niet te stuiten groei der machinale reproductie heeft daarvoor een andere leuze gesteld: „met het handwerk, met de machine, tegen het leelijke!"
Reeds vroeger schreef ik hierover het volgende:
Met den voortgang der techniek, het hooger opvoeren der practische vindingen, moeten de vormen zich naar deze technische noodwendigheid wijzigen, kennelijk voor het gebruik en de aanpassing der nieuwere uitvinding worden vervaardigd. Wanneer we op andere wijze dan voorheen produceeren, d. i. vervaardigen, dan is het ook noodig dat we andere vormen, andere ontwerpen daarvoor maken. Immers de wijze van vervaardigen zal mede het karakter van het voorwerp bepalen, en moet de gedachte, het ontwerp in het karakter der uitvoering zijn.
Zeker, nog lang niet ten onrechte denken de meeste kunst-

liefhebbers met schrik aan de machine en alles wat zij voortbracht, waarmee nog niet gezegd is dat hiermede die reproductie-techniek als zoodanig reeds veroordeeld behoeft te zijn. En dan mogen we vooral niet vergeten dat de groot-industrie voorlichting, d. w. z. betere vormen en leiding behoeft. Naar het goede massaproduct, al zou men zoo meenen dat dit met kunst niets te maken heeft, zien we verlangend uit.

Het is toch min of meer een begrip uit vergane tijden, wel is waar nog niet ver achter ons, dat men beweerde dat de kunst bestond uit het „met de hand" vervaardigde, alsof dit dan niet een bijkomstigheid is; duidelijker gezegd, dat een „met de hand" vervaardigd voorwerp zeer leelijk kan zijn, en een langs machinalen weg verkregen voorwerp zeer fraai.

Wil men een der vele voorbeelden: er wordt in den laatsten tijd vooral weer erg veel „met de hand" geweven en dikwerf zeer leelijk. En zie nu eens wat schitterende weefsels we hebben, afkomstig uit fabrieken, waar geraffineerd bedachte machines sublieme werkstukken afleveren.

De machine, waarop door velen zoo is afgegeven, ze is er, onomstootelijk. En instede dit hulpmiddel te verwenschen doet men beter het naar behooren te benutten. Immers, rondom ons zien we die millioenen voorwerpen en het is daarmede dat we te maken hebben. Onze gedachten dienen zich daarbij aan te passen en er zal met een nieuwe productiewijze nieuwe schoonheid dienen geboren te worden, in spijt van, of juist om de karakteristieke schoonheid van het vroegere handwerk. Want, en hiermede raken we de kern van het geval, die nieuwe vormen mogen geen nabootsing zijn van het handwerk. De machine moet dienstbaar gemaakt worden aan hetgeen wij, d. i. onze tijd, wil. We willen geen nabootsing die altijd inferieur is aan het origineel, wij willen den vorm, bewust voor de machinale reproductie bedacht, waarom ik meen dat onze tijd, als om vele andere redenen, nieuwe ontwerpen behoeft, en vooral speciaal voor het doel vervaardigd. Wat wij behoeven, dat zijn die zuivere vormen, in goede materialen uitgevoerd, waarbij het mooie van het verwerkte materiaal en de wijze waarop het is uitgevoerd desnoods alle verdere versiering ontberen kan.

Het oude vak kan ons niet meer volkomen dienen. Het mooie handwerk van voorheen heeft tegenover de maatschappij zijn groote bestaansreden verloren om zijn economische nadeelen met betrekking tot de eischen en het leven van onzen tijd.

De weinigen die het prachtige werk, het goede kunsthandwerk nog verstaan en met vereischte liefde en toewijding beoefenen, zullen daarom niet werkeloos behoeven te zijn, ten minste wanneer zij hun plaats in de tegenwoordige maatschappij kennen, die een andere is dan voorheen.
Maar wanneer zij de pretentie hebben in een economische behoefte te voorzien of het er op aanleggen hunne werken als gangbare koopwaar te beschouwen, dan zullen zij zeker gedésillusioneerd worden.
In hunne verhouding tot de maatschappij nemen zij min of meer de plaats in der vrije kunstenaars, als makers van op zichzelf staande voorwerpen buiten het industrieveld.
De taak dezer ambachtskunstenaars is een andere dan die hunner collega's vakbeoefenaren in anderen zin, op andere wijze: de nijverheidskunstenaars.
Ongetwijfeld gaat er van het handwerk een groote charme uit. Het wordt, helaas, nog slechts door enkelen gewaardeerd, betaald door slechts weinigen.
Ik ken de liefde der vakbeoefenaren voor dezen precieuzen arbeid, maar men late deze weinigen hun kunstvak beminnen en volvoeren en speculeere niet door inferieuren arbeid op de kinderlijke „publieke opinie," die in deze soms nimmer „de jaren des onderscheids" bereikt. Want wordt niet meermalen onder valschen naam een handelsonderneming gesticht? Ontvangen we niet heel dikwijls aankondigingen over nieuw opgerichte werkplaatsen van „met de hand" gemaakte voorwerpen, iets wat dus op een bijzondere verdienste moet duiden, terwijl het slechts een dure bijkomstigheid is, onafscheidelijk verbonden aan de ambachtskunsten van vroeger dagen, maar volstrekt niet de kunstwaarde van het voorwerp bepalend. Ook onder de kunstenaars zijn er die de mogelijkheid blijven ontkennen van een andere dan „met de hand" verkregene uitvoering. Er zijn er die daardoor, vooral materieel, in onaangename verhouding tot de maatschappij zijn gekomen. Dit voorbijgaande, komen mij dezulken meestal voor als achterblijvers, treurend om het handwerk en hunne niet geappreciëerde werken, en, inmiddels leegzittend.
De machine is er. En deze factor ten opzichte der aesthetische werken eener samenleving staat niet zoo heel ver af van de meer nuchtere, practische verbeteringen der maatschappij. Zoo zou ik de weinigen willen kennen die nu nog bij de zich perfectioneerende electrische trams, waarmede men heele

steden voor enkele centen doorkruist, zich liever door een paardentram (hoe „schilderachtig" dan ook) voor het driedubbele den halven afstand zouden laten vervoeren, zooals dat voor 15 of 20 jaar het geval was. Ik weet heel goed dat bovenstaande beschouwingen heel nuchter aandoen, en ook dat ik niet de eenige ben die soortgelijk redeneert, maar bij „beschouwingen" is het misschien nuttig eenigszins stabiel op het grondvlak te blijven, het aan de kunstenaars overlatend hoogere vluchten te nemen.
Het laatste woord over de erkenning der machine en de arbeidswaarde van het handwerk is nog niet gesproken; volgens mijne overtuiging behoeft daarvoor ook niet heel veel meer gezegd te worden, daar de ontwikkeling zelf wel uit de maatschappij, en de leidende kunstenaars schier ongemerkt zal komen.
Voor het kunstambacht zeker niet minder belangrijk is de erkenning en het juiste gebruik der moderne materialen, waarmede ik bedoel de vindingen der laatste jaren.
Want het is heel merkwaardig: zoodra er een nieuw materiaal wordt uitgevonden, wordt deze vinding bijna altijd verkeerd toegepast.
Toen men, nu honderd jaar geleden, op grooter schaal behangselpapier kon maken, ging men op dat papier hout en marmer imiteeren. Nu men sedert kort uitstekende rubber vloeren maakt, imiteert men daarmede een tegelvloer. Linoleum, een voortreffelijk materiaal voor vele doeleinden, gebruikt men om parketvloeren na te bootsen. De eerste automobielen waren rijtuigen zonder paarden, eerst in de laatste jaren is voor den auto de eigen vorm gevonden.
Op gaslampen en electrische kronen worden kaarsen geïmiteerd. Het is stellig niet overdreven te beweren, dat de schuld onzer smaak- en karakterlooze omgeving voor een overgroot deel voortkomt uit het verkeerd toepassen van materialen en werkwijzen. Want juist door het eigenlijke karakter niet te laten spreken, integendeel door den vorm aan andere karakteristiek te ontnemen, ontstaat dit karakterlooze.
Uit dit alles spreekt zoo duidelijk dat de industrie voorlichting behoeft. Bijna altijd wordt, bij een nieuwe vinding, terug gegrepen. Meestal tracht men met het technisch nieuwe het „artistiek" oude te bereiken, en meestal gaat daardoor de technische waarde, met en door het uiterlijk, verloren. Daarbij komt nog, dat men dat uiterlijk, meestal de techniek en de nuttigheid vooral, geweld aandoet.

Immers: de zoogenaamde kaarsen in gaslamp of electrische kroon geven geen licht, terwijl juist de nieuw gevonden lichtbronnen zijn uitgevonden om meer licht te verspreiden. En ziedaar waarom wij juist andere vormen behoeven; niet alleen, omdat de hedendaagsche vorm, het nieuwe geluid, ons levendiger voorkomt, ons meer moet boeien dan datgene wat onze voorouders ons gaven. Maar vooral omdat met een nieuwe werkwijze, een nieuwe techniek, zich de vormenspraak moet wijzigen, wil zij interessant blijven. De sanitaire waschtafel eischt een anderen vorm dan de oude waterput of pomp. De vulhaard kan niet in den vorm van het oude haardvuur of de potkachel gemaakt worden, zonder dat dit ten koste der bruikbaarheid gaat, evenals de vormen van het oude rijtuig ons niet kunnen dienen voor den automobiel. Dit alles dient men te begrijpen. Dan zal de vormenspraak zich ontwikkelen. De techniker, de ingenieur, zij zullen moeten arbeiden met den kunstenaar.

Ambachtskunst bedoelt dus eigenlijk iets anders dan nijverheidskunst; wij vinden dat terug in de kunstenaarsvakvereeniging van dien naam, „De Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst" (V. A. N. K.) waarmede men de dubbele beteekenis van het kunstvak heeft willen aangeven, terwijl men toch anders even goed den naam korter had kunnen maken. De Ambachtskunst bedoelt dus meer het vak in ouden vorm, door handwerkuitvoering, terwijl het woord Nijverheidskunst dus op te vatten is als op de Nijverheid toegepaste kunstvormen.

Resumeerende: de proportiebepaling is dus belangrijk minder gebonden dan de vormbepaling, daar deze nauw samen dient te gaan met de materiaaleischen, gebruikswaardigheid of bestemming, en de werkmethode.

En wat deze werkmethode betreft, zal de erkenning der mechanische reproductie aan de nieuwe ideeën het belangrijke werk brengen. Want reeds door dat in te zien, n.m. dat de nieuwe arbeidswijze andere vormgeving behoeft, staan we plotseling als op onontgonnen terrein, vol van kostelijke moog'lijkheden. Want nog o zoo weinig is gedaan; zij die zich zoo zeer vooraan meenen in de „moderne" gelederen hebben nog zoo heel veel dikwijls verwaarloosd, zijn nog dikwijls zoo ontijdmatig of teruggrijpend.

Nog steeds kennen wij niet die nieuwe werkplaatsen waar kunstenaar en techniker aan den nieuwen kunstvorm arbeiden;

wel de gemoedelijke werkplaatsen met eenige machines als hulpmiddel, en de rest op de oude wijze.
Dit onderwerp: „Kunst en machine," of „bestaansrecht en arbeidsmogelijkheden der mechanische reproductie" is voor mij een der belangrijkste factoren voor nu en in de toekomst. En telkenmale zie ik het verband terug tusschen arbeidswijze en productie, en als zoodanig weer het levend element tusschen toegepaste kunst en maatschappij. En het is daarom dat ik niet nalaten kan in dit werkje een zoo belangrijke plaats te geven aan deze materie.
Nu weer, na het beëindigen van den grooten oorlog, zien we de arbeidsloonen stijgen. Steeds kostbaarder wordt het handwerk; arbeiders wenschen hooger loon en korter arbeidstijd, dus minder productie.
Ontzaglijk veel is verwoest, er is een tekort aan alles dus...... veel en intense arbeidskracht is noodig: de machine.
Maar, vraag ik mij af, waar zijn de machines die wij noodig hebben? Zeker, in de weverijen geloof ik dat deze vrijwel compleet zijn, maar voor de houtbewerking b.v.? Daar zijn volgens mij nog slechts lapmiddelen, tenminste voor zoover het algemeen gebruik dit uitwijst; gelijk gezegd, gemoedelijke hulpmiddelen. Maar dan denk ik aan het werelddeel waarvan wij veel vermoeden en nog weinig weten, aan Amerika, waar werktuigen worden vervaardigd die naar absoluut nieuwe toestanden heenwijzen. Daar toch zal men binnenkort meubels maken zonder schaaf of bijtel, zonder lijm of schroef, geheel machinaal in elkaar geschoven, hydraulisch a. h. w., van een gaafheid en zuiverheid zooals een potlood of millimetermaatstokje er uit kan zien. Het een past en schuift in het ander, mechanisch.
De boom, gister nog met takken en bladeren in het woud, is hedenmorgen electrisch in nog geen vijf minuten geveld, gedroogd, aan deelen gezaagd, en onmiddellijk is het hout, in één dag, tot twintig gave ameublementen verwerkt met de hulp van hoogstens vijf levende arbeidskrachten, die niet meer gebogen loopen naar de schaafbank, geen kromme wezens meer zijn, maar eerder doen denken aan stuurlieden van de groote vaart of mechaniciens.
Neen, zoover is het nog niet, al zal het zoo heel lang niet meer duren. Maar zijn wij eenmaal daar (of nog verder) dan hoop ik dat 't resultaat weer niet, als immer, leelijk zal zijn. Dat men niet, als immer, zal vergeten het aesthetisch element

op te bouwen met het technische, dat men naast den ingenieur, van den aanvang af, den kunstenaar zal zetten.
En misschien is ook dat niet noodig. Misschien is de techniek zoo gaaf, zoo zuiver af, dat het niet mogelijk is er leelijke dingen mee te maken, tenzij men weer vervalt in de oude fout: de nabootsing van het handwerk, van het verleden.' Daarom moet een zeker soort „kunstzinnigen" maar uit de buurt blijven, ik bedoel de brave lieden, die steeds terug zien en dwepen met een goor vuil, oud, bruin geval. Zij toch zullen de gaafheid, blankheid en zuiverheid „onartistiek" noemen, omdat naast de adoratie van het oude bij hen geen plaats is voor andere waardeering.
En juist voor diegenen, die meenen hunne eenmaal vergaarde aesthetische gevoelens niet te mogen bezoedelen met profane gedachten als d. z. machinaal vervaardigde voorwerpen enzoomeer, is het mij een genoegen hier af te kunnen schrijven een gedeelte van een opstel, verschenen in „De Bouwwereld" van 17 Sept. 1919, getiteld: „Aug. Endell. Kunst en Machine." Juist mij trof dit stuk zoo bijzonder, als bewijs dat velen zich met dit belangrijke vraagstuk bezighouden en elk het op zijne wijze belicht.
Zie hier het grootste deel van het artikel:
„Slechts eene opmerking. Het wezen der machine is gelijkmatige herhaling van eene handeling. Zij kan een vorm of kleur in volmaaktheid zoo dikwijls herhalen als men wil. Nu is herhaling volstrekt niet vijandig aan schoonheid; integendeel vertoonen natuur en schoonheid altijd herhalingen en hare schoonheid berust voor een groot deel daarop.
De regelmatige vlakken en kanten der kristallen, de glinsterende opbouw van een kristallengroep, het kristallijne samenstel van een marmerblok, het glanzende graniet dat zich door geheele gebergten gelijkmatig uitstrekt, de opeengestapelde lagen van sedimentaire gesteenten, zij toonen alle de herhaling van dezelfde vormen, van hetzelfde materiaal, hetzelfde kleurenspel. Zelfs de vergruizeling van het gesteente door water, wind, vorst en zon vervormt de aardoppervlakte in altijd dezelfde vormen. En de schoonheid van het landschap berust voor een deel erop dat dezelfde bergtanden, dezelfde glooiende heuvels zich tot kettingen aaneensluiten, die elkander in haar effekt ondersteunen en opvoeren.
Nog sterker treedt de herhaling op den voorgrond in de organische wereld. De duizend bladen van een boom zijn

alle volgens dezelfde wet gevormd, de bloesems, de vruchten, de plooien van de schors, zelfs het verwelken en rimpelen van de bladen, alles toont in vorm en kleur denzelfden terugkeer en de boomen en bosschages van dezelfde soort vertoonen in hunne groote vormen altijd hetzelfde beeld. Bij het lichaam der beesten treedt weliswaar de herhaling niet zoo in het oogloopend op den voorgrond. In de aaneensluiting der onderdeelen, in de vorming van de hersenen, in het weefsel der beënderen toonen zich wonderschoone vormen van herhaling, maar het geheel toont slechts bij de laagste soorten eene herhaling der vormen, bij de hoogere nog slechts symmetrie.
Weliswaar zijn deze herhalingen nooit precies dezelfde. De bladen van een boom zijn wel gevormd naar één vormgedachte, maar geen twee zijn onderling volkomen gelijk; vooral vertoont zich afwisseling in de herhaling, een toeneming en eene verzwakking, maar ook dit in eene wettelijke verschuiving, zonder sprong, zonder plotseling begin en eind. En juist daarin schuilt de oneindige bekoring der vormen, in de zich zacht voordoende veelvuldigheid binnen de grenzen der alles beheerschende herhaling.
Strenger was van oudsher de herhaling in de kunst. Vanaf de zigzaglijnen der vroegste pottebakkerskunst, tot de zuilenreeksen der tempels, de doorloopende banden, eierlijsten, konsole-kransen, tot de perzische tegels, de arabische stucornamenten, de romaansche arkaden, de gothische bundelzuilen, gewelfnetten en dwerggalerijen, tot het assenstelsel der renaissancepaleizen, tot diep in het barok en rokoko: overal herhaling, terugkeer van vorm en kleur.
En dat alles lang vóór er machines waren. Men bedenke dat deze duizenden meters antieke banden en onderdeelen van kroonlijsten in gelijke herhaling doorgaans uit de hand gemaakt zijn. En men kan er niet aan twijfelen dat de drang naar herhaling geen uiterlijk verschijnsel is, dat vreemd is aan de kunst. En daarom kan ook het wezen der machine op zichzelf beschouwd niet vijandig zijn aan de kunst.
Waarom echter mislukt machinewerk bijna altijd uit artistiek oogpunt beschouwd? Dit ligt zeker niet daaraan, dat de machine zuiverder, scherper, regelmatiger werkt dan het voortreffelijkste handwerk het kan. Naar deze regelmatigheid hebben de kunstenaars van alle tijden gestreefd. En de besten hebben haar in hooge mate bereikt. De fijne scherpte van den griekschen tempel overtreft ongetwijfeld aan effekt de verdrukte

kanten en verbogen vlakken van byzantijnsche of turksche gebouwen. Zoo onvergelijkelijk grootsch als de Hagia Sophia en de Suleimaniyeh moskee zijn, hare schoonheid zou zegevierender, overweldigender uitkomen, indien hare vormen strenger, regelmatiger, getrouwer aan de eigen wetten ontwikkeld waren.

De onvergelijkelijke bekoring der fransche gothiek tegenover de duitsche, ligt eveneens in de strengere, zuiverder vorming van alle onderdeelen. Men stelle zich het fijne, scherpe lijnenspel der normandische gothiek, bijv. het koor van Bayeux of de betooverende torens van Coutances voor, in de wankele, onzekere werkwijze der turksche moskeeën en men zal zonder meer de gedachte verwerpen, dat in de onregelmatigheid op zichzelf een artistieke bekoring zou liggen, welke slechts bereikt kan worden door de tastende onbeholpenheid der hand, nooit door de machine.

En toch schijnt het oog juist altijd dat laatste te willen leeren. Vóór mij staat een verrukkelijk voorwerp uit zink. De fijne uitbuigende vorm is bedekt met een opzettelijk regelmatig zilveren net, welks mazen met zilveren blaadjes gevuld zijn; met de wisselende golving der oppervlakte groeien en krimpen mazen en bladen. Het resultaat is een bekoorlijk spel van donker tin en blank zilver, wonderbaarlijk in evenwicht van donker en wit, zóó volkomen zich bij den vorm aanpassend als een vel op een lichaam. Het werk is zeer zorgvuldig, maar toch niet volkomen regelmatig, de verdeeling onnauwkeurig, de vorm niet geheel gelijkmatig. De dikten en de afmetingen der vlakken wisselen voortdurend af. Het zou echter overhaast zijn, de aantrekkelijkheid juist in de onregelmatigheid te zoeken. De afwijking van den bedoelden strengen vorm maakt het den kunstenaar slechts mogelijk om het eindresultaat voortdurend in het oog te behouden, het donker-wit, de voorwaarde der vlakken blijvend te beheerschen, losheid en dichtheid, fijnheid en zwaarte in ieder deel en op ieder tijdstip van het werk met fijn gevoel te bepalen. En dàt kan de machine niet. Zij is blind en zonder gevoel, zij moet doorwerken zonder zich te kunnen verbeteren, zonder de fout van één onderdeel te kunnen goed maken door eenige wijziging van aangrenzende deelen. Wanneer het ontwerp dus niet de werking van het geheel volkomen vooruit ziet, dan moet de machine bij haar werk noodzakelijkerwijze schipbreuk lijden.

Hierin ligt het geheim. Het ontwerpen voor machinaal werk

is buitengewoon veel moeilijker dan men gewoonlijk denkt. Het is een kleine moeite om een zelfstandig ornament in een paar kleuren te schetsen, doch hoe dit zich bij voortdurende herhaling op een groot vlak zal voordoen, is heelemaal niet gemakkelijk te beoordeelen. Bijna alle ontwerpen, die bij uitvoering doodsch en liefdeloos schijnen, zijn in onderdeelen volstrekt niet slecht. Alleen is de hoofdzaak vergeten: bijtijds zekerheid te zoeken betreffende de werking van het geheel. En voor men inziet, dat de beste inval zonder die hoofdzaak waardeloos is en dat aan haar veel meer zorg moet worden besteed dan tot dusver, zal ook machine-werk nooit artistieke kracht en beteekenis kunnen verkrijgen.

In de behangselnijverheid, in de weverij is dat nu en dan reeds begrepen; men heeft door probeer-weefstoelen, door het beproeven van geheele behangen wanden het artistieke succes willen verzekeren. Deze methoden vragen echter nog verbetering en fijnere uitwerking. Waar de machine den lichamelijken arbeid vergemakkelijkte, mag men er zich niet over verwonderen dat het ontwerpen er moeilijker door werd. Aangezien de machine dagen lang blindelings werkt, moet ook de geestelijke voorbereiding voor haar veel zorgvuldiger en omvangrijker zijn dan bij het handwerk, dat aanhoudend bewaakt wordt door een gevoelig oog. En men moet er zich aan wennen om aan deze voorbereiding veel meer moeite, tijd en geld te wijden dan tot dusver, en men zal en voor alles daarvoor bijzondere methoden moeten opstellen."

Nu is het mogelijk dat men het niet in alles met den heer Endell eens is; ik voor mij vind dat genoemde heer het geval zeer interessant beziet en veel van hetgeen hij zegt reden tot diep nadenken geeft.

Juist in een werkje als dit acht ik het van zooveel belang de meeningen van anderen naast die van mezelf te plaatsen, en zoo trof mij opnieuw het verslag van de vergaderingen van den Deutschen Werkbund (Juli 1908) waarin deze materie zoo voortreffelijk werd behandeld.

Sprekende over „de veredeling van het beroep door samenwerking van kunst, industrie en handwerk," een veelzeggende, niet slecht gevonden titel, zeide prof. Theodor Fischer uit München: „In tegenstelling met den man der wetenschap maken wij aanspraak op het recht een probleem in vrijen vorm te bespreken. Onze kracht zal noch in methode, noch in een afmattende behandeling kunnen liggen. Wij voelen meer voor het aphorisme."

Voorwaar geen onaardige voorbereiding. Verder zegt hij: „Wat wij de moderne productiewijze noemen behoeft niet uitvoerig behandeld te worden. Het is a. h. w. een kluwen van draden, die zoo aan elkander geknoopt zijn dat men begin en einde van elk niet onderscheiden kan. De machinearbeid vergemakkelijkt de massaproductie: deze bevordert en veroorzaakt gene, en te zamen brengen zij een verdeeling van arbeid tot stand. En niet alleen arbeidsverdeeling binnen de eigenlijke productie, maar wat ons het meeste aangaat, verdeeling van arbeid van den uitvinder, den maker en den verkooper."

„Het komt mij voor dat de invloed van de moderne productiewijzen op het uiterlijk der voortbrengselen onmisbaar is. Of dat nu noodzakelijk een slechte invloed moet zijn is de groote vraag waarmede wij ons hebben bezig te houden. Dat hij dien slechten invloed op het oogenblik schrikbarend vertoont, is een bedroevend feit."

En verder: „De enorme ontwikkeling van de techniek lijkt op een overvoeding van de dienende organen, die het bloed aan de fijnere organen afbindt. De harmonie in het lichaam van ons nijverheidsbestaan wordt ernstig bedreigd. Ik heb de techniek met de dienende organen van het lichaam vergeleken, waarbij ik natuurlijk deze verhouding van dienende en besturende organen niet in physiologischen zin, maar in de naïeve beteekenis van den ouden fabelverteller bedoel.

Tegenwoordig heeft nu heel beslist niet hoofd of hart, maar armen, beenen en maag de leiding. De armen zijn de industrie, de beenen het verkeer, de maag de financiën.

Al deze schoone zaken, die samengevat kunnen worden in het machtige woord „techniek," hebben nu de bekende enorme vlucht beleefd, die den burger van de 19de en 20ste eeuw de borst van trots doet zwellen en die nog niet schijnt te eindigen, ofschoon men er al musea voor bouwt. Het zij verre van mij het feit dezer ontwikkeling te willen verkleinen. Maar waar blijft de kultuur? Wat is middel, wat doel?

Wie, die in de techniek staat, denkt er aan dat hun straten en spoorwegen slechts middel zijn, hun machines slechts werktuigen der beschaving en dat deze civilisatie slechts een (en in dit verband niet eens noodwendige) voorwaarde van de kultuur is?"

„In de groote kunst der „beschaving" zijn wij gedaald tot het standpunt van den technischen virtuoos: ons spel is schitterend, maar leeg. Het lijkt alsof de groeiende techniek het innerlijke

der kultuur, de schoonheid van het bestaan wil vernielen. Nader beschouwd is het veeleer de overschatting der techniek bij makers zoowel als verbruikers die deze gevaren in het leven roept."
Men ziet, Prof. Theodor Fischer, voorzitter van den Deutschen Werkbund, weet het niet onjuist te zeggen, en van verschillende zijden te belichten. Zoo ook in hetgeen hij verder zegt: „Wanneer wij dus den invloed van de moderne productiewijze op de hoedanigheid van het werk moeten onderzoeken en de algemeene opvattingen afzonderlijk willen nagaan, dan wordt vooreerst de machine genoemd die alles van meet af aan veranderd heeft.
Wantrouwend als wij zijn ten opzichte van algemeen geldende opvattingen herinneren we ons wellicht, dat de menschen de eigenaardigheid hebben hun tijd steeds te beschouwen als dien, waarin de menschheid de grootste vorderingen heeft gemaakt. Tegenwoordig, in dezen „technischen tijd," herinnert men zich liefst heelemaal niet dat er reeds zeer lang machines geweest zijn; dat de pottebakkersschijf b.v. ook een machine is. Nieuw is slechts dat de mensch zich door de machine, die angstwekkend is vermenigvuldigd, gewijzigd en volmaakt, heeft laten beheerschen, juist door dit snelle tempo, waardoor hij geen tijd vond om in de haast iederen nieuwen vorm meester te worden.
Er is dus geen vaste grens tusschen werktuig en machine. Goed werk kan de mensch maken met het werktuig of de machine, zoodra hij over deze middelen het meesterschap heeft. Daarop komt het neer!
Het is dus niet de machine die het werk minderwaardig maakt, maar de onmacht om dit hulpmiddel goed te gebruiken.
Dit zou nu kunnen worden opgevat alsof ik de machine volstrekt geen invloed op het uiterlijk toeken en alleen pleiten zou voor den vrijen vorm.
Wie evenwel als ik van uit den arbeid tot nadenken komt over deze dingen en niet omgekeerd door nadenken den arbeid beoordeelt, weet hoezeer de vorm bepaald wordt door doel, materiaal en werktuig."
Telkens wanneer ik die Werkbond-lezingen nazie treft het mij hoevele ideeën parallel gaan met de onze. 't Is soms of we elkaar vele malen gesproken hebben en het absoluut eens zijn. Dat is in zooverre een verheugend feit, omdat het een bewijs is voor de eensgezindheid in de universeele behandeling der vraagstukken.

Voor zoover dus door buitenlanders hetzelfde werd beweerd als door mij in voorgaande regelen kan ik dat achterwege laten. Ik zal echter nog eenige karakteristieke uitspraken aanhalen: „Wij kennen het doel en het materiaal een haast onbeperkt recht toe bij het ontstaan van den vorm. Dat het werktuig ook meespreekt is een opmerking die veel minder gemaakt wordt en feitelijk is het werktuig reeds door het materiaal bepaald. Niets is voor de moderne techniek onmogelijk en daarom ziet zij er geen kwaad in machinewerk te maken dat handwerk moet voorstellen. Gaarne geef ik toe dat daarvoor geen drakonische wetten moeten gemaakt worden, want de kunst is in haar wezen verwant aan het spel, maar dan moet het spel toch eerlijk zijn.

Alleen een onnadenkend mensch kan plezier hebben in gesneden ornamenten, bedriegelijk met de machine nagemaakt. Of, zooals men vertelt, hoe omvangrijk zilveren pronkstukken die hun ontstaan aan de machine te danken hebben, naderhand met den hamer worden bijgewerkt opdat de tusschenpersoon ze als handwerk aan den man kan brengen.

Ik wil niet gaan moraliseeren; maar hoe diep moet de geschiktheid om arbeid te beoordeelen en te waardeeren gezonken zijn, wanneer zoo iets nog publiek vindt!

Wat de machine dus niet geoorloofd is, is duidelijk: zij mag geen handwerk nabootsen. Wat zij wèl mag doen is meer dan genoeg om een wereld van goede, gezonde en schoone producten voort te brengen. Het kenmerkende van het machinewerk is de gelijkvormigheid der producten. Daarbij kan men denken aan machinaal vervaardigde onderdeelen, die door herhaling van denzelfden vorm op dezelfde plaats dienen moeten. Ook aan gelijkvormige gebruiksvoorwerpen waarbij het onwaarschijnlijk is dat zij tegelijkertijd op dezelfde plaats zichtbaar zullen zijn. Die gelijkvormigheid is op zichzelf volstrekt niet onaangenaam. Zij wordt dit eerst wanneer die vorm verkeerd is."

Hierin vind ik het betoog van Prof. Fischer zwak, aarzelend. Veel aardiger, juister vind ik het volgende:

„Zoodra men werkelijk macht over de machine heeft gekregen, houdt haar invloed op slecht te zijn."

„Het machinewezen lijkt op een sterk paard, dat met den ruiter, den fabrikant, op hol is gegaan. Het is nu zaak om, wanneer het niet eindigen zal met een val in de sloot van „unkultur," het paard weer meester te worden. Dit zal den ruiter het best

gelukken, wanneer hij alle eigenschappen van het paard kent en die in aanmerking neemt en aanwendt."

En de moeite der overdenking waard is het volgende:

„Zoolang de industrie door haar vertegenwoordigers en door de regeeringen slechts beoordeeld wordt naar de cijfers van arbeiders en omzet, onverschillig of er goede waar geleverd wordt of niet, zoolang moeten wij berusten. Het is een netelige zaak te bedenken, dat de industrie niet voor zichzelf bestaan mag en dat haar eenig doel ook niet mag zijn de welvaart te verhoogen. Millioenen kunnen worden verdiend en toch de gemeenschap de grootste schade worden aangedaan."

Deze rede van Prof. Fischer, waarvan ik hier het volgens mij belangrijkste overnam, was wel het beste, eenvoudigste en toch zinrijkste der betoogen. Het is wonderlijk dat de rede van een fabrikant veel minder zakelijk, veel minder op het doel af ging. Juist, had ik mij voorgesteld, zal de fabrikant tegenover den kunstenaar de puntjes op de i zetten, hij zal dat deel zakelijk maken wat door den artist te fantasievol wordt behandeld. Van het betoog van dezen zakenman kunnen we echter niet veel leeren.

Heel fijn sprak soms Prof. Richard Riemerschmid.

„Kunstenaar zijn, is een geschenk dat de natuur aan hare uitverkorenen uitdeelt. De academie kan deze onderscheiding niet toekennen; zooals wij haar gebruiken zou het echter wel zoo schijnen. Kenschetsend bij schilders is het, dat zij zich bij voorkeur kunstenaar noemen, die niet kunnen schilderen."

„Wien in zijn handen het doode materiaal levend wordt, zoodat het ziel krijgt en dan als van zelf eigen vorm zoekt en bepaalt, reageert op prikkels, groeit en wordt, dàt is een kunstenaar. En nog iets: wie in staat is voor een bloem of een stroomend water, of voor zijn Goethe, in aanbidding te geraken, die komt de kunst nabij."

„Wanneer men de kunst zoo verstaat, dan wordt het duidelijk dat ook onder meubelmakers en fabrieksbezitters kunstenaars zijn kunnen en dat er onder de „zoogenaamde" kunstenaars de ware kunstenaars zelden zijn!"

Juist nu ik mij zet om over versiering, als derde deel in deze beschouwing te gaan schrijven, treft mij de navolgende uitspraak van Schiller :

„De vereeniging van de waarheid met de schoonheid, van het innerlijk gehalte met de bekoring van den vorm is de eisch van waarachtige volmaaktheid."

En Goethe zeide het volgende: „De wereld verschaft maar al te vrijgevig de stof, de inhoud ontspringt vrijwillig aan den innerlijken rijkdom. Doch de vorm, hoewel hij reeds voornamelijk in het genie gelegen is, wil begrepen, wil bedacht zijn en hier wordt bezonnenheid geëischt, opdat vorm, stof en inhoud bij elkander passen, zich bij elkander aansluiten, elkander doordringen."

Het ontbreekt de moderne vakliteratuur niet aan indrukmakende woorden of aanhalingen als zoodanig bedoeld. Hoe dikwijls treffen we b. v. niet het hoovaardig neergeschreven „goed, waar en schoon." Maar wanneer we het zien uitgedrukt door dichters als bovenvermeld, dan treft ons het groote verschil, dan zien we dat het toch onderscheid maakt wie de woorden gebruikt. Intusschen troffen deze citaten mij niet om hetgeen ik hier wilde gaan neerschrijven, doch meer om hetgeen ik in het voorgaande aanteekende.

Komen we nu tot het ornament, de versiering, dan zou ik dat, in dit verband wenschen te beschouwen als het practisch misbare, de (niet noodwendige) aesthetische voleinding.

Het ornament is niet vrij als uiting, in zooverre dat het is gebonden door de begrenzing van het gegeven vlak, en wederom door materiaal en arbeidswijze.

Versiering kunnen we nog tweeledig beschouwen in zooverre, dat een kunstwerk versierd kan zijn door de toepassing van het materiaal en de wijze waarop dat materiaal verwerkt is, zooals we verder zullen zien, doch ook, en hierop doelt hetgeen nu volgt in hoofdzaak, door opgebracht, aan den hoofdvorm toegevoegd, ornament.

Nu heeft „ornament," versiering, reeds heel wat verwarring gesticht, en bleek menigmaal een fataliteit voor maker en beschouwer.

Men meent n. m. nog vrij algemeen dat het „kunstvoorwerp" ornament, d. i. (in zekeren zin) bijkomstigheid noodig heeft; dat het ornament eigenlijk de „kunst" er aan brengt.

Daargelaten nu dat kunst niet „aan" iets te brengen is, komt de zaak toch op iets anders neer. Ook het omgekeerde, dat ornamentatiën het werk per sé minder kunstvol maken, gaat niet op, al zou men in vele gevallen een voorwerp verkieslijker achten wanneer het ornament was weggelaten.

Maar juist voor onzen tijd is het ornament, het bijkomstige zoo gevaarlijk, omdat wij daaraan nog haast niet toe zijn. Immers juist een tijd als deze, waarin vele vraagstukken voor den ambachtskunstenaar zijn op te lossen, als daar zijn het ontdekken van de moog'lijkheden der nieuwe materialen, werktuigen, machines en zooveel meer nog, zoo'n tijd heeft genoeg reeds aan het oplossen der zuivere formule: de groote vorm.

En of die groote vorm, naakt, zonder bijkomstigheden, voldoende is, een kunstwerk kan zijn, zal van de capaciteit van den kunstenaar afhangen en van de appreciatie des beschouwers. In de geschiedenis zijn tijdperken bekend waarvan de meest eenvoudige uitingen nu nog indrukwekkend en schoon tot ons spreken.

Denken we hierbij weder aan de kunst van het meubel. Zonder dat we verouderde constructies op gaan halen, integendeel alle nieuwe moog'lijkheden zullen erkennen, is de eenvoudige samenstelling het verwerken der groote vlakken (groot is hier bedoeld: groot in verhouding).

Laten we de constructies dus niet spreken, coquetteeren we dus niet met de techniek, zooals voor 15 à 20 jaar nog al eens gebeurde, we gaan de samenstelling niet wegmoffelen.

En het is absoluut mogelijk dat een meubel fraai is geheel door het mooi oplossen der onderlinge verhoudingen, het materiaal en de bewerking daarvan, zonder dat er, niet der zake dienende versiering op is aangebracht. En hiervoor verwijs ik vooral als voorbeeld naar oude meubels. En zie daarbij hoe dankbaar is gebruik gemaakt van de sierkunst als accentueering der constructie, of als verduidelijking van het gebruik, b.v. grepen en knoppen van laden en deuren, etc. Want dat kan de sierkunst, vooral in eerste stadia tot een zekere waarde opheffen, het accentueeren der gebruiksmooglijkheden, het groeien om het constructieve deel heen. Verder leert ons de geschiedenis hetgeen wij in de praktijk zoo vele malen kunnen waarnemen: na volle bestudeering en verwerking van den grooten vorm, na veel geslaagd eenvoudig werk, na beheerscht aangebrachte verfijning wordt het werk rijper en rijper, tot een bijna volmaaktheid. Totdat de hoofdvorm meer en meer wordt losgelaten, telkens meer het rijke, het sierkunstige wordt naar voren gebracht en schier ongemerkt het verval intreedt.

En nu kan men dit verval zien als een schoonen dood na rijk

leven van vele jaren door verscheidene geslachten, of als een rijken herfst na heerlijke lente en vollen zomer.

Intusschen is het noodig de versiering als vakkundig onderdeel even nader te bezien, en dan zien we direct dat men niet zoo maar eens een handig teekenaar, fantast of wat dan ook moet zijn, maar wel degelijk ook hiervoor zich in de materie heeft in te werken.

De versiering voor de houtbewerking zal b. v. kunnen bestaan uit inlegwerk, d. w. z. houtsoorten van andere soort en kleur (ook wel dezelfde) als waarvan het meubel is gemaakt, in het hoofdmateriaal in te brengen. Verder kan men het hout besnijden of beeldhouwen, er dus werking van licht en schaduw in aanbrengen, hetgeen ook te verkrijgen is, in regelmatige richting, door het aanschaven van profileeringen (lijsten). Een andere sierwijze is het uitzagen of à jour bewerken, terwijl men door het aanbrengen van fineersoorten, of het samenvoegen van houtdeelen in verschillende richting, waarvan, zooals men dat noemt „de draad" verschillend loopt, ook een versierend effect kan verkrijgen. En zoo zullen er nog wel eenige sierwijzen voor hout zijn.

Maar geheel anders is het bewerken van potterie of aardewerk. We zien den pottenbakker werken met de z. g. ringeloor, een soort peperhuisje waaruit hij klei knijpt en daarmede op een reeds gereed zijnden pot of bord teekent, ongeveer zooals een koekbakker dat op zijn gebakjes doet. Ook kan aardewerk worden ingelegd, d. w. z. het is mogelijk in een vlak een zeker ornament uit te graveeren en deze gravure met ander materiaal te vullen, zoodat bij het bakken een eenheid en gelijk oppervlak ontstaat, met kleurverschil als ornamentaanduiding.

Verder kan op porcelein en aardewerk met speciaal daarvoor gemaakte kleuren worden geschilderd, en bestaat er nog een sierwijze door de manier van glazuren, in effen of afloopende tinten en z. g. craquelé's.

Metaal wordt weder op geheel andere manier bearbeid. De oppervlakte laat zich door uitgloeiingen indrijven met speciale werktuigen. Ook metaal kan men, als het aardewerk, inleggen. Verder is misschien wel de mooiste versiering de wijze waarop het werk word gesmeed, waarbij de slagen van pons of hamer, of van andere werktuigen zoodanig vast worden geplaatst dat een fijne beweging in het materiaal overblijft. Ook door uitzaagwerk kan metaal worden versierd.

Weer aan geheel andere dingen moet de ontwerper denken wanneer hij weefsels teekent. Ik spreek hier nog niet van het bewerken der stof wanneer deze reeds is geweven, zooals druk-, batik- en borduurwerk. Men mag voor weverijen, door de geraffineerdheid der techniek een grootere vrijheid hebben verkregen voor den ontwerper, hij heeft wel degelijk noodig te weten de werking der schering en inslag, en het verloop der kleurdraden daartusschen, om tot een effect te komen dat door juiste technische kennis zoo hoog moog'lijk wordt opgevoerd.
Overigens kan de weefwijze zelf, door juiste plaatsing van onder en bovendraad, en het z. g. damastweven reeds tot voortreffelijke resultaten leiden.
Wanneer men nu bedenkt dat er zoo oneindig veel materialen zijn welke ieder volgens een bepaalde methode moeten bewerkt worden, dan zal men het groote arbeidsveld der toegepaste kunsten eenigszins leeren overzien. Dan zal men tot de ontdekking komen dat het nu langzamerhand ernst dient te worden, en men „ontwerpjes" en soortgelijke ernstige dingen niet aan de eersten de besten, of aan menschen die op ander gebied iets presteeren (schilders) moet opdragen.
Ik hoop nu genoeg te hebben aangetoond dat men, om iets hierin te bereiken, het vak en de moog'lijkheden dient te kennen.
In het algemeen zou ik nog dit willen zeggen, bij een sierwijze heeft men door richting karakter uit te drukken. Het meest elementaire is het onderscheid tusschen een liggend en een staand vlak, een vloer en een wand. Het is bijvoorbeeld onjuist als vloerornament een bloem op een stengel te plaatsen en dit te herhalen, omdat dit motief slechts van één richting uit te beschouwen is, dus van tegenovergestelde zijde beschouwd zoo'n motief „op z'n kop" staat. Neem eens de allereenvoudigste „ornamentatie" voor vloerbedekking, den tegelvloer, zooals die zoo mooi op de schilderijen van Pieter de Hoogh te zien zijn, zwart met witte leiën, om en om. Dat is een vloerdecoratie volgens juist beginsel. Dat hebben ook de Perzen zoo prachtig begrepen in hunne ornamenten voor tapijten, het vlakke vloerornament, het motief dat van alle zijden bezien goed is.
Geheel anders is de richting van lijnen voor een staand vlak, een wand dus. De verdeeling in vierkanten, als bij den tegelvloer, zou daarvoor niet gunstig zijn om de vele markante, horizontale lijnen. De wand vraagt eerder opgaande lijnen.

Ik stip deze richtingsversiering slechts even aan. Het is een principe dat den primairen vorm der versiering bedoelt aan te geven.

Doch in het algemeen zou ik geen versiering wenschen, wanneer de hoofdvorm van het te versieren voorwerp, of de proportie niet deugt. Ook niet, wanneer het voorwerp van inferieur materiaal is gemaakt. Want voor alles toch moet de grondstof goed zijn; als dat niet kan dan is het meestal een soort versiering die een dubieuze lading moet dekken. En dat treft men juist heel veel aan bij de buitenlandsche marktproducten, welke hier worden ingevoerd.

Plotseling ontdekken we soms iets. Zoo, op 't eerste gezicht ziet het er aardig uit, we bekijken het van meer nabij en de charme is weg, omdat het materiaal grof is, de kleur daardoor niet verfijnd en, laten we ons verleiden zoo'n voorwerp te koopen, meestal verveelt het na eenige dagen reeds. Daaruit blijkt dat een goed bedachte opsiering wel veel kan redden, maar niet een absoluut geneesmiddel is tegen heel of half-verborgen kwalen.

Versiering of ornamentatie is dan pas van eenige waarde als 't werkelijk goed is, dus door een bekwaam persoon is aangebracht of bedacht.

Versiering moet dus alleen in superieuren vorm te aanvaarden zijn. Maar wanneer men dit aanneemt, dit dus onderschrijft, dan zijn daardoor reeds de meeste voorwerpen uit onze naaste omgeving veroordeeld. De meeste „versierde" voorwerpen zijn niet anders dan het tegendeel, „een ontsiering."

En dan nog iets: Wat is op het oogenblik de zin der versiering? Waarmede versiert men, en waarom?

Meestal wordt alleen uit slechte gewoonte, die blijkbaar niet af te leeren is, versierd. En dat uit zich dan in tot op den draad versleten motieven zonder eenige waardevolle gedachte.

Er waren tijden dat de versiering een niet te missen element was voor het volksbestaan, bij de levensuiting behoorde, en waarvan de vormen uit het leven en de religie gegroeid waren. Waar de ideeën, in den volksgeest opgenomen, door de kunstenaars verwerkt werden, daar ontstond een zeggingskracht, een waardevol levensdeel.

Wij zien dan de sierkunstenaars als uitbeelders der hoogere begrippen voor de godendiensten en het gemeenschapsbegrip. Zij beeldden op schoone wijze een taal uit, die door de menigte werd verstaan, omdat er harmonie was tusschen

leven, godsdienst, kunst. De kunstenaar gaf zich aan het volk, dat zijne ideeën in zich op kon nemen, omdat men soortgelijk was gestemd.
Deze sierkunstenaars gaven den stoffelijken vorm voor de geestelijke waarden, er was harmonie tusschen leven en kunst. En dit zou volgens mij de eenige bestaansreden mogen zijn voor sierkunst. Er zijn in de geschiedenis tijdperken aan te wijzen waarbij zulke groote harmonie aan den dag treedt. En zoo machtig waren die tijden, dat zelfs nu nog de nawerking daarvan wordt gevoeld.
Maar onze tijd is verre van dit ideaal. Inplaats van eenheid in gedachte en idealen, is er veelheid in wenschen en individualiteiten, en het overgroote deel onzer medemenschen is ideaalloos. En tusschen het schijnbaar machtig materialisme met absolute afwezigheid van hoogere neigingen leeft een groepje kunstenaars, waaronder heel goede, maar die toch niet boven het individu, het persoonlijk talent uitkomen, onmachtig universeele denkbeelden aan anderen bij te brengen, niet in staat een schoonheidsformule te scheppen van algemeene strekking.
En toch drijft het instinct zou ik bijna zeggen tot opsieren. Noem dit een fataliteit, een ziekelijk gebrek dat geen bevrediging vindt in het eenvoudig goede, een feit is het dat men verder wil dan het niet versierde vlak.
En de motieven, de sierwijze? De academische geschooldheid bracht ons het z. g. vlakornament, de platgezeten bladeren en bloemen, van een ijselijke bedachtheid en schoolmeesterachtigheid. Dor en droog is meestal dit bedenksel, hoogst zelden is op deze wijze iets behoorlijks tot stand gekomen.
Beter, ofschoon meestal niet fantasievoller is gewerkt met het geometrisch ornament, waarmede dan tenminste de natuur geen geweld wordt aangedaan.
Ook kennen we proeven van z. g. vrij-ornament, een sierwijze die niet één of anderen natuurvorm tot direct voorbeeld koos, maar slechts een vlak verdeelde in lijnen en vlakken. We voelen uit al die werkwijzen, het individueele, het persoonlijke, en het ligt dan ook alleen aan den persoon of er van het systeem iets terecht komt. Intusschen is er een kleine groep kunstenaars met intenser gevoelen, die de sierkunst wel boven het alledaagsche uithalen, waarbij we dikwerf vertellende, bijna literaire neigingen kunnen opmerken.
En in het algemeen komen we tot het uitgangspunt, dat,

alleen wanneer een werkelijk kunstenaar het doet, versiering, zij het als zoodanig en soms opzichzelfstaand, aannemelijk kan zijn, en dikwijls zelfs een cultureele aanwinst.
Er was een tijd dat van de symboliek alles verwacht werd. Toorop en Thorn Prikker hebben op dat gebied prachtige dingen gedaan. Maar wat we verder van minder groote kunstenaars daarvan te zien hebben gekregen was soms angstwekkend. Vergeten we niet dat symboliek een symbool noodig heeft, een gedachte van hooge kunstwaarde.
Dat we dus bij de picturale waarde de geestelijke of literaire uiting meekrijgen, en alleen eén groot, een echt kunstenaar kan aan deze beide voorwaarden voldoen.
En nog iets. Symbolieke kunstuitingen behoeven een kunstenaar die 't maakt, (samensteller) en een persoon die 't snapt (oplosser). Hoe 't zij, het blijft individueel werk, en geen kunstvorm, gedragen door de gemeenschap en uit die gemeenschap gegroeid.
In verband met bovenstaande kan het interessant zijn kennis te nemen van wat kunstenaars zelf hiervan denken. Thorn Prikker schreef destijds brieven over zijn werk aan Henri Borel. Deze brieven zijn uitgegeven en o. m. vindt men daarin dezen zin :
„Ik ga een bewering schrijven, en wel over mijn werk, waarom ik die en die vormen kies bij dit of dat sentiment, waarom ik zoo werk en niet anders, waarom leliën, passiebloemen zulke vormen hebben, enz."
Men voelt hieruit, dat Prikker bemerkte dat de vormen en de symbolen moeilijk begrepen werden.
In dezelfde brieven lezen we over zijn werk :
„15 Februari '93. Ik heb weer een nieuwe teekening gemaakt, zoowat van een meter bij 75 centimeter. Ik heb bedoeld de Reinheid, zie je, die zóó is, dat het slechte er niet bij kan komen, dat het veranderd wordt, het slechte, door de reinheid en dus ook goed wordt. Ik ben begonnen met een bloem van wit, mooi vol, wèlgedaan, met lange, uitslaande bladen, gevormd als heiligenbeeldjes die stil, eenigszins gebogen liggen. Uit het midden komt een kracht die naar boven gaat, en een vrouwefiguur vormt, naakt, met dubbele contour, omdat ze oneindig is, of beter gezegd, omdat ze geen begin en geen einde heeft. Een groot ovaal om haar hoofd met bloempjes, met lijnen, die uit enkelen naar boven gaan.
Naast de vrouw een Christusbeeld, sterk gestyleerd, met een

doornenkroon met bloemen om het hoofd. Naast den Christus heel stille, evenwijdige lijnen, die kalmte en rust moeten geven, en een duif met uitgespreide vleugels als heel hoog leven.
Om de vrouwefiguur staan kaarsen als symbool van uit-zich-zelf-leven, als opoffering, want een kaars verbrandt zichzelf, en geeft daardoor licht aan anderen. Aan den anderen kant van de figuur komen de hartstochten, drie kerels te paard, en aan dat beest vastgegroeid, met lansen gewapend, die echter veranderen in lelies als zij bij de vrouwefiguur komen. Onder het paard zijn draken, die door doornen heenkruipen, dat het gemeene van een slechte daad moet geven.
Ik bedoel met die teekening hoofdzakelijk eene beweging, een zacht beweeg van verscheidene lijnen, die te zamen één kuisch geheel moeten geven. Uit de bloem komen veel lijnen, die om alles heengaan, stil ruischende, en al die lijnen vormen samen een kathedraal. Ik kan het je alles zoo moeilijk zeggen, je begrijpt op zoo'n teekening staan nog meer kleine dingen, vormen, gebogen lijntjes, maar hoe je dat uit te leggen zoo zonder teekening. B. v. achter die drie kerels op het paard zijn vormen, die donker, onrust, angst en zoo moeten geven."

Wanneer men daarbij bedenkt dat Prikker een groot kunstenaar is, kan men aannemen dat het een prachtige teekening werd, wat niet wegneemt dat men alleen met de verklaring er bij volkomen ervan kan genieten; zonder dat niet. En het kan toch niet in de bedoeling liggen van beeldend kunstwerk, daarbij een gebruiksaanwijzing te voegen.
Ten slotte nog een aanhaling uit Prikker's brieven:
„Symboliek, wel ja, een vrouw wat anders geteekend, met een bloemetje erbij, neen, dat is flauwe kul, zoo moet het niet. Het lamste is, dat ik niet weet hoe het dan wèl moet zijn......"
Resumeerend dus deze verhandeling over materialen, proportie, vormgeving en versiering:
Het elementaire is vormgeving en proportiebepaling, het scheppen van den grooten hoofdvorm, in rythmische indeeling, in verband met het te gebruiken materiaal en arbeidsmogelijkheden. De primaire vorm, wanneer we hierbij denken aan het meubel, is de samenstelling der noodwendige houtdeelen, elk een functie verrichtend. Dit geraamte is de kern van den bouw. Het zichtbaar behoud van dat geraamte, van deze bouwmethode, mits goed ontworpen en wel doordacht geeft het karakter van

het werkstuk aan; het verwerken daarvan kan tot hooger raffinement leiden; het wegwerken van het geraamte, het onzichtbaar maken kan het karakter doen verliezen. Vooral het wegwerken der bouwordelijkheid door versiering voert het karakter weg en geeft bouwverlies. Zoo ongeveer leert ons ook de geschiedenis, dit ervaren we bij aandachtige beschouwing der Grieksche kunsten in de Dorische, Ionische en Korintische tijdperken. We zien dit eveneens in de Middeleeuwen en in de Renaissance.
Maar vergeten we na deze redeneeringen, en betrachtingen om haar eenige feitelijkheid aan te toonen niet, dat kunst iets meer is dan dogma, iets anders dan wiskunde, verder gaat dan principe of rationaliteit. Want pas hebben we met veel moeite een stelling opgebouwd of de feiten zijn reeds daar die tot een andere uitkomst voeren.
Want toegepaste kunst is kennis, wetenschap, verstandelijkheid, maar behalve dat nog heel veel meer, dat niet definieerbaar is en waarbij zelfs onze rijke taal in woorden te kort schiet.

HOOFDSTUK V

SAMENVATTING

Gelijk ik in den aanvang reeds zeide, ik meende goed te doen met de bewerking van dit boek, niettegenstaande ik betwijfel of het aan mij of anderen mogelijk zal blijken het intense begrip der bouwende en sierende kunsten aan anderen bij te brengen. En nu kan ik mij indenken dat velen in dit werk niet hebben gevonden wat zij te voren hadden verwacht, n.m. zekere recepten. Ik heb die methode dan ook stelselmatig vermeden om de fatale uitwerking die ik daarvan vrees. Want, nemen we hier als voorbeeld eens een kamerinrichting, die volgens een neergeschreven methode zou moeten geschieden. De uitwerking zou fataal zijn, omdat iedere plaats door veranderde situatie een andere oplossing vordert.

Er bestaat trouwens een soort „eenheidsinterieur," volgens een (blijkbaar ongeschreven) recept ontstaan. Men treft het aan bij kunstzinnige, meestal jonge menschen, vooral „opzichzelf staande dames," en ook wel bij lieden die voor „artistiek" willen doorgaan.

Blauw en goudbruin zijn de geliefde kleuren, b.v. een effen bruin behang, blauwe gordijnen (al of niet met bruine randen) vloerkleed zelfde soort, op Japansche matten. Verder een platte bank, liefst een matras op pakkisten, waarvan als cachemisère een kleed bruin en blauw of een oude sjawl, die op een of andere wijze in zoo'n interieur te pas wordt gebracht en zelden ontbreekt.

Verder een imitatie oud-Hollandsch kaarsenkroontje, groene gemberpotten en ruw aardewerk bakjes en kannen, en, laat ik vooral niet vergeten, de boerenstoel.

De gebeitste Brabantsche of boerenstoel met matten zitting, al of niet met kussens bedekt, schijnt een onmisbaar element te zijn bij voorgewende of wezenlijke artisticiteit, zoo zelfs, dat men dit oude boeren- of keukenmeubel in de „salons" van wel gesitueerde lieden terugvindt, „bien étonné de se trouver ensemble" met een nagemaakt Louis-quinze salonameublement. Nu geloof ik niet dat er veel kwaad steekt in bovenomschreven

meubileeringsidee, het is misschien veel beter dan de „Willem drie" tradities, maar de voortdurende herhaling wordt toch wel eenigszins vervelend.
Dit is dus een der redenen waarom ik recepten vrees.
Trouwens, eerder dan dilettantisme te kweeken beoogt dit boekje een overzicht te geven van het werken en streven der Nederlandsche Kunstnijveren. Op welke wijze dit nuttig kan zijn, kan hier buiten beschouwing blijven.
Ik heb getracht aan te toonen hoe aan het eind der vorige eeuw het kunstambacht in vervallen staat verkeerde, hoe zielloos het werkstuk in die dagen was, door gebrek aan eigen schoonheid; door een bedenkelijke nuchterheid eenerzijds en een „ergerlijke, tot ploertigheid stijgende blufferigheid anderzijds," zooals Dr. Berlage het noemt.
Het waren de jaren van ontbering, ontbering van levensvreugd, omdat niet schoonheid, maar leelijkheid was de eigenschap dier tijden.
En indien er in die jaren nog sprake was van een meer serieuze vakuitoefening verviel men in een andere foutieve methode, misschien nog grooter onjuistheid: het namaken of zich inspireeren op oude stijlen.
Ik zeg daarom dat deze werkwijze misschien nog onjuister was dan het knoeiwerk dat z.g. uit eigen verzinsel ontstond, omdat deze stijlnamaak een verminking van het goede oude tot resultaat had.
Eensdeels ontstond die stijlnamaak uit de z.g. echtvereeniging van handel en kunst, dat immer een dubieuze verbintenis gebleken is, ofschoon de resultaten strikt genomen niet onbevredigend behoeven te zijn. Maar daarover een ander maal.
Een andere reden voor de stijlimitatie is wel de absolute geestelijke onmacht uit die dagen geweest, en het terugzien naar betere tijden kan men hoogstens beschouwen als een begin van ontwaking.
Maar, gelijk ik reeds zeide: men brenge slechts kunst van heden voort die nimmer slaafsche, noch slappe of z.g. vrije nabootsing van het verleden kan zijn.
En voorzoover dit betreft de aanhankelijkheid aan de met onze historie verwante zeventiende eeuwsche stijl, zouden we, gelijk reeds gezegd, bijna tot de conclusie komen dat een roemruchtig verleden een fataliteit is voor een volk.
Men moet daar boven uit, daarvan los weten te komen, men moet met vol bewustzijn durven leven in eigen tijd.

En dat is zeker niet moeilijk wanneer, als nu, de eigen tijdgeest zooveel te doen geeft, zooveel problemen op te lossen biedt, temeer nog, wanneer er tusschen een kunstvolle periode zooveel kunstlooze jaren liggen die den draad hebben verbroken.

Maar ik wensch met betrekking tot het oude niet verkeerd verstaan te worden; men begrijpe mij goed: juist om de groote waardeering van het oude kan ik de namaak daarvan niet verdragen. Ik kan dat, als reeds in mijn voordracht te Amsterdam gezegd, niet anders noemen dan een bruten diefstal, een verminking, een industrie, die verkeerd is en den voortgang belemmert.

Roland Holst heeft dit eens mooi gezegd:

„De afgerukte kroon van een ouden eik is dramatisch vaak, en kan iets grootsch hebben in zijn geteisterden groei en verslagenheid, en hoe nietig kinderlijk onnoozel lijken daarnaast de kleine, gladde eikeltjes. De kiemende mogelijkheden liggen echter in de eikeltjes, en niet in den stronk besloten, en zoo er continuïteit is, dan toch alleen op een nieuwen grondslag."

„En," zegt Berlage, „elk kunsttijdperk is als het leven van een mensch; het een begint niet waar het ander ophoudt, enz."

De vorige eeuw ging langs de dalende lijn. Wij hebben reden aan te nemen dat het eind dier dalende richting is bereikt, en er stijging is. Uit het bijna niets, uit het kunstlooze, werd het kunstvak herboren. Het werd geplaatst in de maatschappij, en de ontwikkeling gaat te zamen met een nieuwen maatschappelijken geest, naast sociale evolutie en andere belangrijke verschijningen.

Het kunstvak is herboren door het intens verlangen der kunstenaars naar eigen schoonheid, gevoerd door een drang van binnen uit, en deze levende geest is niet te stuiten.

Ik vind het trouwens merkwaardig dat het velen te snel, te levendig toegaat. Het is begrijpelijk, omdat men naast het eenmaal bereikte en aangenomene, plotseling een kunstvorm ziet ontstaan die recht in gaat tegen dat geaccepteerde, die inplaats van rationeel, puur decoratief is.

Zooiets lijkt fataal, maar is toch heel goed, omdat het een bewijs is van vitaliteit, van een onrustig en onstuimig kunstleven. Het fatale en misschien gevaarlijke zit meer bij wat wij zouden kunnen noemen onze houding tegenover het publiek. De massa immers, is nog nauwelijks toe aan de ideeën van het beginwerk, nu dit reeds door werk van geheel anderen aard wordt gevolgd

en verloochend. Maar juist daarin ligt voor mij een waarborg voor de onverzwakte kunstzinnigheid, zonder nog te beweren welk soort werk het belangrijkste is. Immers, vertrouwende op de eerlijkheid van den kunstenaar hebben we alles te aanvaarden, dat door zijn ontroering en stemming is ontstaan. Noch bij den een, noch bij den ander zal de toekomst zijn, anderen zullen het werk overnemen, maar de tijden zijn er niet minder belangrijk om.

En in dit verband laat ik nog graag even Prof. Roland Holst aan het woord, die zegt: „Daar is reeds iets bereikt, maar oneindig veel moet er nog bereikt worden, ook in den geest, in den grooten samenhang der kunsten, en vooral ook in de spiritueele moraliteit der kunstenaars zelve.

De groote oefenschool ligt in het maatschappelijke. Alleen in en voor de samenleving zelve kunnen de kunstuitingen zich naar geest en lichaam volmaken.

De mogelijkheid daartoe moet hun opengesteld worden, dit eischt het nationaal cultuurbelang.

Achter de jongeren van voor twintig jaren staat een geslacht jongeren van thans, verrijkt door de ervaring der ouderen, geschoolder van inzicht, maar zoover verwijderd van het volkomen bereiken dat zij nog vol stuwend enthousiasme zijn."

Juist in dit laatste ligt zulk een groote charme, de negatie van het arrivisme, „het stuwend enthousiasme" dat ten slotte de schoonheid aan alles brengt.

Men heeft wel eens gemeend, dat er voor deze vakken te veel met het woord kunst werd gewerkt, dat is tenminste mij wel eens verweten. Voor zoover ik dat in dit werkje deed, wil ik daarvan niets terugnemen, toch ook niet al te sterk den nadruk er op leggen, want er bestaat een soort getolereerde schilderijkunst die inderdaad veel minder kunstvol is dan deze dienende kunsten.

Maar collega's, en vooral aanstaande collega's zou ik willen aanraden, niet al te veel nadruk op het woord te leggen, beter gezegd niet te pretentieus te zijn; ik bedoel zoo: we hebben een goeden naam, dus zijn wat aan onzen stand verplicht. Ik bedoel: laat ieder van ons er naar streven een goed ambachtsman te zijn, iemand die wat doet, werkt, vooral werkt, en laat ons bewaard blijven voor het ridicule, en ons niet aanstellen als die leider der Deutsche Werkstätte, die op gegeven momenten zich terug trok uit het gezelschap en dan in ernst zeide: „jetzt gehen wir zwei Stunden Kunst machen!"

Heel aardig was ook een parodie op zeker soort kunstenaars in den Simplicissimus. Op een heuvel staat een jongmensch in verrukking naar een zonsondergang te zien; onder deze plaat staat: „jetzt habe ich einen schönen Kleiderhaken erlebt."
Dit alles dus latende voor wat het is, zou ik willen zeggen: laat ons ijverig zijn, laat ons werken zonder dwazen omhaal.

Meermalen sprak ik hier over vormgeving en in verband daarmede over het wezen der dingen. Steeds word ik getroffen als ik daarbij de zienswijze van anderen ontdek, te meer wanneer ik het daarmede zoo volkomen eens ben als b.v. met de twee stukjes, die verschenen in het blad der Maatschappij van Nijverheid (Nov. 1916 en Jan. 1917), bescheidenlijk met G. P. onderteekend. Het is mij een genoegen, met toestemming van den auteur deze stukjes te laten volgen:

INDUSTRIE EN KUNST — I. INLEIDING

Het ontbreken van een juist verband tusschen industrie en kunst begint overal meer en meer gevoeld te worden. Een tijd ligt achter ons waarin over 't algemeen de fabrikant van gebruiks- en kunstnijverheids-voorwerpen meende alles gedaan te hebben wat hij kon, wanneer hij of de aesthetische vraag geheel negeerde, of zich bij een of andere stijlcopie hield. De aesthetische vraag die den modernen kunstenaar bezig houdt, scheen noch de industrie noch het publiek zeer te raken, en van practisch belang werd zij zeer zeker niet gevonden. Dit is veranderd, en verandert nog voortdurend meer en meer. Men begint te zien dat het mooiste, zuiverste voorwerp ook het beste is, en dat het beste de markt ten slotte beheerscht. De publieke smaak is zeer leidbaar en verleidbaar; maar de keuring van het beste-in-het-gebruik laat zich niet bepraten op den duur. En zoo werkt de zuivere nijverheidskunstenaar, zoekend naar de deugdelijkste eenheid van vorm en doel, functie en versiering, meer dan vroeger begrepen werd, mee aan het scheppen van bepaalde categorieën van voorwerpen die het ook practisch op de markt winnen zullen. Afgezien van de vraag, of de „Deutsche Werkbund" in alle opzichten geslaagd mag heeten, is het toch het bewijs dat het belang van intensieve samenwerking tusschen kunstenaar en industrie in Duitschland reeds lang ten volle is erkend; terwijl in Engeland de oprichting van de „Design and Industries

Association" (1915, onder goedkeuring en medewerking van het ministerie van Handel en dat van Onderwijs) eveneens op deze erkenning berust.
Door Sir Leo Chiozza Money, Clutton Brock e.a., inleiders en voorstanders dezer „Association," wordt volkomen toegegeven dat de Duitsche industrie aan deze goedbegrepen samenwerking overwinningen van belang te danken heeft.
Henri Clouzot klaagt in een artikel in den „Mercure de France" dat de Fransche fabrikanten, met weinig uitzonderingen, sinds 40 jaren niets deden dan oude kunstwerken copieeren, en zet de onmogelijkheid uiteen dat de Fransche kunstnijverheid met die van andere landen zou kunnen concurreeren als dit niet verandert. Hij schrijft: „de logica en de aaneenschakeling der feiten leiden ons tot het gebruik van nieuwe modellen om de toegepaste kunst vastberaden in de banen van het modernisme te leiden."
Overal dus dezelfde erkenning, dezelfde verheldering, dezelfde eisch: eigen nieuwe nationale kunstnijverheid moet worden in 't leven geroepen; de kunstenaar moet den industrieel, de laatste den kunstenaar vinden en begrijpen, om het zich altijd vernieuwende leven zich ook in de kunstnijverheid te doen uiten, vrij en zuiver.
Het is bewezen, dat een commercialisme dat hiervoor de oogen sluit, de markt verliest; nieuwe methoden, nieuwe machines, nieuwe behoeften moeten samengaan met een nieuwe zich daarmee één-makende kunst van vormgeving. Een goed ontwerper schept het beste artikel, want hier zijn het aesthetische en het doelmatige op den duur niet te scheiden; de fabrikant die den kunstenaar veronachtzaamt, zal ten slotte even weing zijn doel bereiken als de nijverheidskunstenaar, die de eischen van machines, gebruik en doel, matigheid zou willen verloochenen.
Ook bij ons is het inzicht dat de Ambachts- en Nijverheidskunst op gezonder samenwerking van industrieel en kunstenaar moet gaan berusten, niet allen vreemd meer; ook bij ons wordt meer en meer door particulieren en overheid ingezien en erkend dat aesthetische eischen belangrijk zijn, en in duizend-en-een gevallen, binnen onze wanden en buiten op alle wegen, te lang schromelijk werden verwaarloosd. Dat meer, véél meer en beter gebruik kon worden gemaakt, ook met het oog op de verovering van buitenlandsche markten, van de artistieke krachten die wij bezitten voor de aesthetisch-technische ver-

betering van het product. Het zal dus noodzakelijk zijn te onderzoeken op welke wijze deze samenwerking tusschen kunstenaar en industrie moet geschieden, en welke categorieën van voorwerpen daarvoor het eerst in aanmerking komen. Eveneens, hoe industrieelen en groote instellingen van handel en nijverheid door doeltreffende opdrachten deze samenwerking zullen kunnen bevorderen.

II. VERHOUDING TUSSCHEN BEIDE

Werd, zooals wij in ons inleidend artikel aantoonden, door de practijk proefondervindelijk bewezen dat vele industrieën reeds nu tot nijverheidskunst veredeld kunnen worden, en dat toch deze industrieën noch de nijverheidskunst welvaren, zoo ze elkander niet op de juiste wijze leeren vinden; bovendien, dat de industrie welke de eischen der nijverheidskunst erkent daarmede, meer dan vroeger werd vermoed, beheersching verwerft van binnen- en buitenlandsche markten, zoo rijst natuurlijkerwijze de vraag: in welk verband, in welke verhouding hebben wij industrie en kunst te denken; op welke wijze zal een saam-groeien kunnen worden bevorderd dat de hier betoogde goede resultaten tot vrucht hebben zal? Te weinig wordt begrepen dat dit verband geen willekeurig, naar smaak of luim al of niet toegepast aaneen-voegen is, maar dat er bestaat een innerlijke en natuurlijke samenhang tusschen beiden. Zoolang de gebruiksvoorwerpen van min of meer primitieven handenarbeid waren, sprak het hier beweerde te zeer van zelf dan dat iemand er aan zou denken er naar te vragen of er aan te twijfelen.
De inlander die zijn wapen versiert weet intuïtief dat het „maken" en „mooi maken" van zijn voorwerp één zijn en moeten zijn in één hand; praktische overweging en aesthetische lust laten elkander bij hem niet los; de versiering groeit uit en méé met de eischen van gebruik en materiaal; de schoonheid van zijn wapen ligt in de fijn-begrepen doelmatigheid, niet alleen in stoffelijken zin, in den zuiveren, door praktijk en vernuft geslepen vorm, waarvan de versiering een deel, nooit een zinneloos aanhangsel is. Maar de techniek, uit den handenarbeid uit-gegroeid, verloor de gevoeligheid van den oorspronkelijken praktischen kunstenaar, en bekommerde zich ten slotte in onzen tijd, om de „schoonheid" der voortbrengselen luttel. Praktisch, nuttig, doelmatig, —

deze woorden werden begrepen; „schoon" werd niet verstaan. „Schoon" ging beteekenen: 't Oog wil ook wat hebben; als ons voorwerp af is, zet er dan een krul of een randje aan, schilder er een bloem op of een tierlantijn, ter verfraaiïng en opluistering van het ding, dat ook zònder dat goed en àf zijn zou. Hier lag de radicale vergissing. De schoonheid van een voorwerp groeit mee uit den eersten aanleg, mee met elke praktische vormverandering, met iederen nuttigheids-eisch en materiaal-wijziging. De echte nijverheidskunstenaar is praktischer dan de boven aangeduide technicus, die meent zonder schoonheid de „praktijk" te kunnen begrijpen en aan haar eischen te kunnen voldoen. Zijn grootste fout, praktisch gesproken, is deze: dat een vorm geven aan eenig voorwerp zonder gehoorzamen aan den aesthetischen eisch van harmonie tusschen doel, constructie en materiaal, altijd verspilling van het laatste ten gevolge heeft, en leidt tot voortbrengen van overbodige en veel te dure bazarwaren. (En wat behoort daar al niet toe!)

De ware verhouding tusschen industrie en kunst in een gezonde en sterke kunstnijverheid is dus zeker niet deze: dat de kunst het haast overtollige luxe-baantje krijgt van de door een onaesthetische industrie uitgedachte voorwerpen met allerlei kleurigs en krullerigs, met randjes en ornamentjes ter elfder ure mooi te maken en uit te dossen. Kunstnijverheid is niet het werk van een kunstschilder in zijn verloren uren, gelijk nog al te veel wordt gemeend. De taak van den nijverheidskunstenaar begint bij het begin; begint bij de eerste vraag: hoe moet de vorm van het voorwerp zijn, wil, gegeven materiaal en technische middelen, op de beste wijze aan het doel, in de ruimste beteekenis, worden beantwoord. Met andere woorden: welke vorm is de zuivere uitdrukking van het wezen, doel en gebruik van het ding.

Wat wij dus niet moeten hebben, is de ouderwetsche kunstnijverheid, die redelooze versieringen plakte aan onaesthetisch-gedachte voorwerpen; die om een voorbeeld te noemen, een kandelaar maakt van allerhand krullen- en blader-gedoe, daar middenin op even onlogische als smakelooze manier een vrouwe-beeld stopt, klakkeloos uit het gebied der vrije beeldende kunst geroofd, haar een roos in de hand geeft en daarin ten slotte de „kaars" plant, die al deze redelooze fraaiïgheid zal belichten...... met een elektrisch gloeilampje! Niet moeten wij hebben copie van antieke vormen, ten gebruike

voor doeleinden en met middelen waarvoor en waarmee zij niet geschapen zijn; noch geinspireerde namaak, noch trucage; evenmin willekeurige, slecht begrepen modellen met zoogenaamd „moderne" versiering er verbandloos opgeplakt. Geen opgedrilde utiliteits-modellen die nog niet tot zuiveren vorm zijn gebracht en deze armoede verbergen onder allerlei opsmuksel en schijnmooi (zooals daar zijn: naaimachines, lantaarnpalen enz.). Geen pretentieus tableau op een wand waarin het door den bouwmeester niet werd gedacht of die aan geen aesthetischen eisch overigens voldoet; geen afgietsels van mooie beelden in een materiaal waarin of waarvoor ze niet werden gecreëerd, zelfs niet de beroemde Fransche bronzen. Wie meenen mocht dat dáármee niet gezondigd wordt, denke aan een man als Meunier, die altijd geweigerd heeft zijn beelden aan de Parijsche brons-industrie ter reproductie af te staan. Geen handenarbeid tot machinewerk verlaagd, geen machinewerk dat handenarbeid nabootst.
Dit alles niet. Wat wij moeten hebben is: de juiste en zuivere vormgeving der dingen, overeenkomstig hun aard en doel, in harmonie met de plaats die zij stoffelijk en geestelijk in het leven innemen. Deze eisch van zuivere vormgeving betreft alle gebruiksvoorwerpen, al onze practische middelen en benoodigdheden; zij wil zeggen: doelmatigheid en schoonheid in elk ding, van den spijker af tot de monumentale sier- en ambachtskunst toe. Elke valsche schijn sluit dezen juisten en natuurlijken band tusschen industrie en kunst uit. Wie een gesmeed voorwerp copieert en het gegoten vermenigvuldigt doet aesthetisch een onzuiverheid; wie een schoon voorwerp slordig laat uitvoeren en daarbij trucs toepast om, met minder productiekosten voor den oppervlakkigen kijker schijnbaar hetzelfde resultaat te bereiken, pleegt bedrog en handelt tegen het wezen der Ambachts- en Nijverheidskunst. En wij zagen dat in de practijk op den duur niet de met onzuivere en onaesthetische methoden werkende industrie het wint, maar dat integendeel de industrie welke gezonde kunsteischen erkent, dit deel der markt beheerschen zal."

Tot zoover dus de artikelen in het tijdschrift der Maatschappij van Nijverheid, die helaas niet vervolgd zijn. Onnoodig hieraan iets toe te voegen. We zien duidelijk nu de sociale beteekenis

dezer dienende kunsten. Ook kan het belang eener goed geregelde machine-productie niet meer ontkend worden, en dat is een zaak van verstrekkende internationale beteekenis, want we weten de werkzaamheid van den Duitschen Werkbond; uit bovenstaande vernemen we van staatsbemoeiingen in Engeland, we hooren de klacht van een Fransch publicist dat 't zoo niet langer kan, enz.

Nu zal die toenadering tusschen kunstenaars en fabrikanten wel niet zoo vlug gaan, en men moet ook niet denken dat de samenwerking van meet af aan goed zal zijn en de resultaten niets te wenschen zullen overlaten. Integendeel, van beide kanten moet het niet op een eenmalige proef uitloopen, neen, men moet de gelegenheid hebben gemaakte fouten te herstellen of ze bij volgend werk te vermijden. Men moet kunnen experimenteeren.

Bij practisch, nuttig, doelmatig moet komen: mooi.

De Bazel heeft 't zoo treffend gezegd: „Een hamer b. v., elk gewoon werktuig; het is duidelijk dat zulke dingen niet in de eerste plaats voor oogenstreeling dienen. Ik neem dit voorbeeld alleen, om de bedoeling te verduidelijken. Zoo'n hamer kan niettemin een zoodanigen vorm hebben, dat hij bij het beschouwen alleen reeds den geest wekt en het gevoel uitnoodigt de trilling voort te brengen, waarvoor het stoffelijk werktuig dient.

En als een kunstwerk op die wijze is gevormd, uit den geest en de beweegkracht van het motief als het ware gegroeid, is het schoon en dan ligt aan het eind van den arbeid ook voor den kunstenaar als zijn loon: de visie en de impuls voor een volgend werk."

Gelijk reeds gezegd, zijn de kunstenaars het onderling niet eens. Er zijn verschillende richtingen, verschillende ideeën die elk voor zich waarde hebben en belangrijk kunnen zijn. 't Hangt er maar van af, gelijk reeds gezegd, of het werk oprecht en eerlijk is. Daarbij komt dat niet ieder een genie is, en er naast voorgangers talentvolle volgers zijn, wat ook niet bezwaarlijk is, maar toch een zeker gevaar in heeft, vooral wanneer dit minder eerlijk op dubieuze wegen leidt en tot een soort handigen diefstal van ideeën en geestelijk eigendom voert. En helaas moeten we erkennen, dat er heel wat lieden op deze wijze het werk der beteren verknoeien en tot verwarring aanleiding geven. Het zal daarom voor een op-

drachtgever steeds moeilijk zijn een goede keus te doen. We zien het dikwijls: de fabrikant of handelaar die een goed affiche wenscht, bezield is met de beste bedoelingen, tast mis, komt bij den verkeerden persoon terecht, en het resultaat is negatief aan de verwachtingen. Evenzoo gaat 't den fabrikanten die de medewerking noodig hebben van kunstenaars voor de verbetering of verfraaiing van het product dat zij vervaardigen. Hoe dikwijls bewijzen niet de resultaten dat zij mistastten.

En nemen we nu eens de z. g. „officieele kunst" (die volgens sommigen heelemaal geen kunst is) ik bedoel datgene wat door stad en land wordt voortgebracht, als daar zijn ten eerste de openbare en bijzondere gebouwen, exterieur en interieur. Verder de postzegels, de munten, de drukwerken (waardepapieren) en zoo heel veel meer. Jaarlijks toch wordt van overheidswege voor millioenen guldens aan z. g. bouw- en sierkunst besteed. En voor datzelfde geld, waarvan wij tot nog toe zulke poovere uitkomsten hebben gezien, kon men zulke goede resultaten hebben gehad.

Noteeren we daarbij, dat van overheidswege wel gezorgd wordt voor de opleiding van den kunstenaar, immers er zijn Rijks- en Gemeentekunstscholen. Maar dan blijft het onverdedigbaar dat diezelfde overheid niet zorgt voor het verdere bestaan dezer kunstenaars, en dat zij dezen in hunne verdere loopbaan niet steunt, terwijl diezelfde overheid zooveel opdrachten te vergeven heeft en dus zoo'n uitstekend gebruik zou kunnen maken van de krachten, door hare medewerking geschoold en gekweekt.

Het is een misvatting dat men eerst dan aan de kunstenaars denkt, wanneer men meent dat de opdracht belangrijk genoeg is. Integendeel, alles is de moeite waard goed te zijn en verzorgd te worden, en geen enkel motief wettigt het verwaarloozen van het schoonheids- of welstandsbegrip.

Het oude systeem voor het geven van (belangrijk geachte) opdrachten: de prijsvraag, heeft, en niet het minst door de dubieuze uitkomsten, bewezen niet gehandhaafd te kunnen worden. Er is dan ook volgens mij en vele anderen maar één weg: de directe opdracht aan den ontwerper gegeven, zonder mededinging, in vol vertrouwen. Nu weet ik wel dat men daartoe niet gemakkelijk overgaat, en dit zeker niet zal kunnen doen als men daarbij niet geholpen wordt. Want slechts weinigen zijn der-zake-kundig om voor zichzelf uit te maken tot wien zich te wenden.

Deze bewering is in hare algemeenheid misschien niet juist, maar het gaat hier om het meest voorkomende, en in deze positie beschouwd zal men moeten toegeven dat de resultaten mij gelijkgeven, al moet ik hier direct aan toegeven dat de laatste jaren op veranderingen ten goede wijzen.
Intusschen is deze belangrijke materie door de Nederlandsche vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (kortweg V. A. N. K.) onder de oogen gezien. Zij heeft van dit geval een nauwgezette studie gemaakt en het valt niet te ontkennen, dat voor een groot deel het levensbelang van den kunstenaar hiermede gemoeid is en daardoor als van zelf het universeele kunstbelang.
Deze vakvereeniging van kunstenaars heeft eerst een enquête gehouden over het prijsvragensysteem en heeft daartoe uitgenoodigd evenveel bekende voor- zoowel als tegenstanders der prijsvraag. Opmerkelijk was wel dat de z. g. voorstanders van de prijsvraag er niet in slaagden de zaak aannemelijk te maken en de argumentatie der tegenstanders het verre in kracht en juistheid won van de aanhangers van het systeem. De zaak is te veel van belang voor de vaklieden zelf, en te weinig voor de buitenstaanders om hier nog langer bij stil te staan. Het resultaat was de erkenning, dat het meer dan noodig is een ander systeem in de plaats te stellen voor het verouderde, en heeft de V. A. N. K. gemeend een college van advies voor opdrachten te moeten samenstellen. In dit college zullen alleen zitting hebben te goeder naam en faam bekend staande, der zake kundige menschen, niet belanghebbenden.
Komt bij dit college nu een aanvraag in van iemand die voor een zekere opdracht een kunstenaar wenscht aangewezen te zien, dan geeft voormeld college den aanvrager gratis advies. Reeds vele malen werd door Rijk en gemeenten, ook door particuliere instellingen en personen, van deze gelegenheid gebruik gemaakt.
Zeker zal ook dit comité niet alles ineens naar ieders wensch doen. Zij zal zich daarenboven de ondervinding met ieder geval ten nutte moeten maken, maar het wil mij toch voorkomen dat dit instituut, uit de levensbehoefte geboren, van groot nut kan zijn en een belangrijke schakel vormt tusschen kunstenaars en opdrachtgevers.
En het moet voor de V.A.N.K. een bijzondere voldoening zijn, dat minister Cort van der Linden bij officieel rondschrijven dit college van advies heeft aanbevolen bij verschillende autoriteiten.

Het gaat niet aan reeds nu op de resultaten van de werkzaamheid van dit college te wijzen, hoewel dit voor de eerste jaren niet onbelangrijk is. Gelijk reeds gezegd, het is voor den kunstenaar en den kunstvorm een levensbelang door opdrachten gesteund te worden. Belangstelling, zeker, is bemoedigend. Maar geef den vakman werk, zet hem voor een taak, laat hem zijn idealen kunnen verwezenlijken, dan zal hij individueel, en door hem de levende kunstvorm gebaat zijn.

Goede propaganda kan voor dit alles nuttig zijn. Nog lang niet is er genoeg bekendheid met werken en streven onzer tegenwoordige kunstnijveren. In dat opzicht is door de tijdschriften goed werk gedaan. Om slechts enkele te noemen is er in *De Gids* belangrijke literatuur over dit onderwerp verschenen. *Elsevier's Maandschrift* en *Onze Kunst* hebben voortreffelijk geïllustreerde artikelen gepubliceerd. Later zagen we o. m. in de *Cicerone* en *Levende kunst* bijdragen met foto's. Een op zichzelf staande groep geeft *De Stijl* uit; in Amsterdam verschijnt sedert 1918 het belangrijke tijdschrift *Wendingen* en de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst gaf in 1919 voor het eerst een jaarboek uit dat in het vervolg ieder jaar met steun van de regeering zal verschijnen. Men zal moeten erkennen dat er voor propaganda wel wat wordt gedaan, en dat er actie en leven is.

Behalve een ander propagandamiddel: het houden van lezingen met lichtbeelden, is misschien wel een der overtuigendste middelen het houden van een goede tentoonstelling. Dit is een betrekkelijke waarheid, omdat, vooral waar het interieurs betreft, dit slechts bij benadering het eigenlijke werk weergeeft, het meer illusie dan juistheid is.

Het groote bezwaar voor een goede kunstnijverheid-tentoonstelling zullen altijd de groote kosten zijn. Uit ervaring weet ik dat daar duizenden guldens mede gemoeid zijn. En het gaat niet aan dat de kunstenaars (stel zij zouden dit kunnen) te laten betalen. Daarenboven hebben zij niet immer expositiemateriaal voorradig, omdat zij bijna immer voor een bepaalde bestemming werken.

In Duitschland heeft daarom de regeering van stad en land meermalen opdrachten gegeven voor een zekere bestemming, die dan vooraf op een nationale of internationale expositie konden tentoongesteld worden. Dit was een uitstekende hulp aan de kunstenaars en het was niet het minst daaraan te danken dat vele tentoonstellingen zulk een voortreffelijken

indruk maakten, en Duitschland als zoodanig, vooral op internationale tentoonstellingen, zoo grootsch voor den dag kwam, iets wat zeker ook wel aan anderen dan de kunstenaars is ten goede gekomen.

Het kan ons ook niet onverschillig zijn dat er ontwikkeling van het kunstbegrip en de aesthetische opvoeding wordt gepropageerd door de niet kunstenaars, en in dit verband is het niet onbelangrijk op de werkzaamheden te wijzen van Vereenigingen als „Kunst aan Allen" of „Kunst aan het Volk," zooals die in verschillende plaatsen zijn opgericht, al moeten wij niet immer de waarde daarvan te hoog schatten. Een zeker gelukkig verschijnsel acht ik de belangstelling voor de kunstvakken bij het lager en middelbaar onderwijs.

De bevordering van het kunstbegrip bij de massa van hoogerhand zal ongetwijfeld de goede uitwerking niet missen.

Er zijn de laatste jaren dingen gebeurd waarvan voor de kunst zeer veel te verwachten is. Memoreeren we eerst de instelling van het Departement voor Kunsten en Wetenschappen, waardoor het oude gezegde, dat kunst geen regeeringszaak is, wordt te niet gedaan.

De gemeente 's-Gravenhage heeft ook een specialen dienst voor kunsten en wetenschappen ingesteld, met een eminenten leider, Dr. H. van Gelder, aan het hoofd. Hierdoor komt Den Haag op dit gebied vooraan te staan en is andere gemeenten ver vooruit.

De toekomst is dus werkelijk niet onbevredigend; er is erkenning, er zijn vele menschen die wat kunnen en anderen die het goede willen en er zijn idealen.

Wanneer ik dus hoopvol gestemd ben, is dit niet zonder redenen. Intusschen wil dat niet zeggen dat er niets meer op ons verlanglijstje staat. In dit verband zou ik de wenschelijkheid uit willen spreken, dat er spoedig kome een of meer openbare verzamelingen moderne Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst. Geen bezwaar daar ook buitenlandsch werk aan toe te voegen. Wij weten wel dat dit plan ook de aandacht der overheid heeft, en het is niet onmogelijk dat na eenige jaren deze wenschen verouderd en reeds uitgevoerd, misschien overtroffen zullen zijn. Zooveel te beter. Spoed in deze is trouwens meer dan noodig, omdat anders zeer belangrijk werk, dat aan zulk een verzameling niet mag ontbreken, niet meer te krijgen zou zijn. Het is heel gelukkig b. v. dat Dr. Van Gelder voor het Haagsche museum zoo'n prachtverzameling

Colenbrander's aardewerk heeft kunnen krijgen, maar, en in dit verband denk ik aan werken van Dijsselhoff, het zal toch noodig zijn op verschillende andere zaken beslag te leggen. Men zal mij toegeven, dat van zoo'n openbare verzameling een groote propagandistische waarde uitgaat. Reeds te lang zijn de vrije kunsten in dit opzicht aan de toegepaste kunsten vooraf gegaan. Reeds lang is de moderne schilderijkunst in musea erkend en heeft op het publiek een heilzamen invloed uitgeoefend. Van de moderne ambachtskunsten zijn tot nogtoe slechts enkele werkstukken in musea te vinden.
Intusschen, terwijl ik dit schrijf, wordt het Haarlemsche kunstnijverheidmuseum gereorganiseerd, en de energieke leiding van den directeur Otto van Tusschenbroek doet ons ook daar veel verwachten.
En, nogmaals iets uit ons verlanglijstje lichtend zouden we in het ambachtsonderwijs gaarne wat meer plaats zien toegekend aan het kunstbegrip. We weten zeer goed dat de toekomstige ambachtsman geen kunstenaar behoeft te zijn in den zin van scheppend mensch, maar wel weten we dat het heel noodig is dat de ambachtsman van nu en later de ideeën der kunstenaars zal weten te benaderen, en meermalen zien we van ambachtsscholen nog werkstukken komen die met het kunstbegrip in flagranten strijd zijn.
Het is, om duidelijk te zijn, volstrekt niet mijn bedoeling den toekomstigen ambachtsman als kunstenaar op te kweeken, (gesteld dit zou mogelijk zijn) maar men dient hem toch nader te brengen tot het kunstbegrip en niet verder er van af. Men vergete daarbij niet dat een wezenlijk kunstenaar het ambacht als zoodanig hoog wenscht te houden, alleen zijn kunstvak zal kunnen opvoeren door aan den arbeid zelven superieure eischen te stellen. Geen ontwerper is tevreden, zonder degelijk ambachtelijk werk. Dit den leerlingen bij te brengen, hun in kennis te stellen met al hetgeen de levende kunstenaar beoogt, zal ons reeds in belangrijke mate helpen aan goede uitvoerders, zij het voor de toekomst.
Op een der vergaderingen van den Duitschen Werkbond (Juli 1908) is dit punt uitvoerig besproken. De vereeniging was nog op volle kracht, en de eminente architect Dr. Ing. Hermann Muthesius uit Berlijn zeide o.m. over de vakopleiding het volgende: „Laten we ons duidelijk voorstellen wat opleiding in de nijverheid is en wat hiertoe behoort.
Ten eerste behoort hiertoe het onderwijs in handenarbeid op

de volksschool en de herhalingsschool, een nieuw enorm gebied waarvan de eerste fundamenten der ervaring nog gelegd moeten worden. Verder de vakschool voor de verschillende ambachten die voor ieder beroep geheel anders moet zijn. Dan behoort daartoe de kunstnijverheidschool, een school, men hoort dat reeds uit den naam, waarin artistieke belangen een rol spelen, dus belangen die in de vorige soorten van scholen geen onmisbaar bestanddeel waren."

Iets verder zegt hij naar aanleiding van „dwalingen" omtrent het onderwijs:

„Dan is er vooreerst de bewering dat de scholen niet hun taak hebben volbracht om het achteruitgaande handwerk weder op te heffen. Maar dat kunnen de scholen niet! De oorzaken van het achteruitgaan van het handwerk zijn van algemeenen aard, zij zijn te zoeken op den bodem van de sociale en economische ontwikkeling en zijn reeds meermalen sterk belicht. Zij liggen voor een deel in de materieele en geestelijke opensluiting van de gansche wereld door onze verkeersmiddelen, kortom zij hangen samen met de groote principieele vraagstukken van onze kultuurontwikkeling. Hoe kan men verlangen, ja, hoe kan men op de gedachte komen dat zoo'n kleine factor als de school in het leven is, deze toestanden geheel zou kunnen veranderen. Dat is een veronderstelling die, goed beschouwd, gewoon belachelijk is."

En iets verder: „Het ontstaan van technische scholen hangt samen met de enorme ontwikkeling van het geheele technische en economische leven in de laatste eeuw. Zij zijn ontstaan omdat de speciale opleiding, die volgens traditie bij elk beroep op zichzelf berustte, niet meer dat geven kon wat het moderne leven eischte. De mededinging in het moderne leven gaat steeds meer over van het materieele tot het geestelijke, zij wordt meer en meer een concurrentie van geestelijke bekwaamheden. Het geestelijke behoort thuis in de algemeene opvoeding en die kan een goed georganiseerde school het beste geven.

Men kan die noodzakelijkheid van het optreden van de school betreuren en men kan de vroegere toestanden gelukkiger achten. Het is mogelijk dat de middeleeuwsche toestanden bewonderenswaardig zijn geweest; wij van onzen kant kunnen niet ontkennen dat het huidige leven in al zijne samengesteldheid eischt, dat er een impuls aanwezig is die door algemeene opvoeding de intellectueele vorming van den mensch tot die hoogte verheft, die in den tegenwoordigen wedijver noodzakelijk

voorhanden dient te zijn. Ik geloof dus dat de scholen, niet zoo zeer in hun eigenschap als speciale opleidingsinrichtingen, maar in hun eigenschap van algemeene, hetzij algemeen technische of algemeene kunstopleiding, een noodzakelijkheid zijn, en dat het een plicht is der samenleving, d.w.z. van den staat, om zich daarmede te bemoeien.
En hiermede kom ik tot een nieuw punt dat zoo dikwijls aanleiding geeft tot misverstand. Het betreft de z.g. „kunstopleiding." Het woord „kunst" heeft zijn waarde verloren, evenals een muntstuk dat veel in omloop is geweest en men huivert ervoor dit woord nog te gebruiken. Bijzonder onduidelijk worden de begrippen op het gebied van kunstnijverheidonderwijs. Men zegt, men kan niet tot kunstenaar worden opgeleid, men moet als kunstenaar geboren worden. Volkomen juist! Maar even juist is, dat de sluimerende kunstenaarseigenschappen in den mensch tot rijpheid en ontwikkeling kunnen gebracht worden. Of de bestaande opleidingssystemen nu in staat zijn toongevende krachten, d.w.z. kunstenaars die den grond voor iets nieuws zullen leggen, te kweeken, is een andere vraag en het is mogelijk dat zij ontkend moet worden.
Er is evenwel een groote behoefte aan artistiek geschoolde krachten die naast en onder de artistieke wegwijzers kunnen werken. En die krachten kan de school vormen. Zulk een staf van artistieke hulptroepen is noodig naast de genieën die de kunstrichting van hun tijd aangeven.
Misschien zou men wel het best doen het woord „kunst" in de nijverheidsopleiding geheel te supprimeeren en te vervangen door „smaak."
Ieder zal mij toegeven dat een school wel degelijk in staat is smaak te vormen; aan den anderen kant staat het vast dat het in den tegenwoordigen toestand geheel onmisbaar is den smaak te vormen ten einde onze industrie te verbeteren en te leiden naar een richting van beter gehalte, speciaal smaakgehalte. Opvoeden is verheffen, en dat moet het ook in de toekomst zijn. En juist de zoo dikwerf aangevallen kunstnijverheidsscholen zijn wellicht inrichtingen waar we dit streven tot verheffing, tot omhoog streven bijzonder markant uitgedrukt vinden. Wanneer er gebreken zijn op die scholen zal ieder die het terrein kent dit dadelijk toegeven. Het zou trouwens iets ongekends zijn op deze wereld, dat een inrichting die slechts eenige tientallen jaren bestaat, ineens klaar en volmaakt zou zijn."

En ten slotte een voornaam punt in het betoog van Muthesius: „De resultaten van het onderwijs hangen meer nog dan de uitkomsten op ander gebied geheel en al af van den docent. Is dit reeds het geval bij het algemeen onderwijs, dubbel is dat het geval bij het kunstonderwijs dat slechts begrepen kan worden als persoonlijk invloed uitoefenen. Het heeft daarom geen zin om voor een kunstschool reglementen te maken of besluiten te nemen over programma en ontwikkeling van leerplannen, zoolang er geen artistieke leeraars zijn. Het prachtigste leerprogramma stuit op de artistieke onmacht van den leeraar. Dus, het eenige wat wij in het huidige overgangsstadium kunnen doen is te zorgen dat op iedere plaats, waarvan de opleiding voor de nijverheid moet uitgaan, een persoonlijkheid wordt gezet. Alleen dan kan men hopen dat wij vooruit zullen komen, dat onze ontwikkeling gezond blijft en dat zich mettertijd gevestigde voorstellingen zullen vormen over wat de opleiding voor de nijverheid zijn kan en in het vervolg zijn zal."

Ziehier een belangrijk deel uit het betoog van Muthesius weergegeven. Men bemerkt hieruit dat de brandende kwesties internationaal zijn, dat er overal opwekkend leven is en een drang tot opwekking uit sluimering en lakschheid.
Het behoeft werkelijk geen betoog dat het onderwijs van den toekomstigen ontwerper of uitvoerder van het hoogste belang is voor de ontwikkeling der toegepaste kunsten, en het is een geluk te weten dat men ter bevoegder plaatse het belang eener goede oplossing inziet. Daarom acht ik het ook beter hier niet verder op het onderwerp in te gaan, belicht als het geval zelf reeds is door Muthesius.
Men ziet echter dat de huidige kunstontwikkeling en het kunstleven in deze jaren vol is van actie, van strijdvragen. Het is een merkwaardig tijdsteeken, eigen aan perioden van geestelijke beroering en omwenteling. De kunstvereenigingen nemen als weleer de Gilden de actie ter hand. Het is wederom als vroeger de vakvereeniging in actieven dienst, en het is hier niet de plaats om deze interne aangelegenheden te behandelen.
Vraagt men mij mijne ideeën over de toekomst, dan zou ik, hoewel ik voor mezelf daarover mijne gedachten heb, daarover liefst zeer gereserveerd zijn. Ik acht het van buitengewoon gewicht dat de tijden levendig en de uitingen dikwerf ver-

rassend zijn. Intusschen geef ik hier gaarne weer wat architect J. M. v. d. Mey o.m. hierover in „Wendingen" schreef:
„De mensch staat thans aan den aanvang van een geweldige toekomst. Voorbereid door de Middeleeuwen, verruimd door de Renaissance, en tot voorloopig hoogtepunt gebracht door het Commercialisme en Industrialisme van de afgeloopen eeuw bergt die toekomst naast veel afschrikwekkends in zich een belofte van groote schoonheid. Een schoonheid die boven het begrip en bereik van den enkeling zal uitgaan, maar tevens een groote zelfverloochening van het individu met zich brengen zal. De godsdienst in den vorm van dogmatische Idee, tot welke verstarring de oorspronkelijk zoo levende en veel belovende Christelijke idee vervallen is, zal dan geen maatschappelijke factor meer zijn."
Wij kunnen een dergelijke uitspraak van een vooraanstaand kunstenaar als v. d. Mey is, niet genoeg op prijs stellen. Naast het vele pessimisme doet het goed een zoo hoopvol geluid te vernemen; een klank die heenwijst naar een staat boven het individu uit, naar een gemeenschapskunst, een „geweldige toekomst!"
Voor wat betreft die gemeenschapskunst is het interessant te lezen hetgeen architect Van Loghem daarover in het tijdschrift „Wendingen" (Mei 1918) zegt.
„De kunstenaar denkt te leiden, maar hij wordt geleid door organisatorische macht. Men denke niet te licht over den woningbouw die ons zal opgelegd worden.
Thans zal moeten blijken dat het grootsche uit de meest eenvoudige elementen wordt opgebouwd. Thans worden de architecten en de andere beeldende kunstenaars geschraagd door den volkswil, die nog wel niet vrij is, maar toch leidend wordt. Wij staan nu aan den aanvang van de schepping der monumenten van de toekomst, de volkswijken, waaruit met de werkplaatsen, de distributiehallen en de gemeenschapsgebouwen onze nieuwe steden zullen bestaan, de steden, die geheel door en voor het volk zullen verrijzen. In de fabriekskwartieren zal het volk zelf de gebouwen van zijn arbeidsvennootschappen stichten, en niet zooals thans in choatische verwarring, want door de monumentale woonwijken zal het volk leeren, dat monumentaliteit en kostbaarheid niet synoniem zijn, — en het zal de fabrieken zijner eigene vennootschappen ook monumentaal wenschen voor de goede ordening en de juiste groepeering uit de ware doelmatigheid geboren. In de

woonwijken zullen de schoolgebouwen de monumentaliteit helpen verhoogen. Zij zullen laag zijn en uitgestrekt, zoodat zonnige schooltuinen ontstaan, waardoor de liefde voor planten en dieren vanzelf kan ontkiemen.
Het volk zal na den oorlog beseffen dat de zelf veroverde schoonheid in de arbeiderswoonwijken ver uitgaat boven de rammelende maskerade-uitingen der villaparken en het zal niet meer verlangen de rijken na te doen.
Integendeel zullen de welgestelden zich leeg voelen te midden hunner schijnwoningen, en de arbeiderswijken zullen door hen tot voorbeeld genomen worden en genomen moeten worden.
Zoo zullen binnen afzienbaren tijd in alle verscheidenheid alle kunstuitingen eenzelfden geest ademen, die zal culmineeren in de gemeenschapscentra, de symbolen van den vrijen volkswil. De kunstenaar zal dan weer individueele kunst geven, omdat hij geschraagd wordt door de gemeenschap.
Wanneer de oorlog niet te diepe, onherstelbare wonden slaat, waardoor wij tot algeheele inzinking gedoemd worden, dan moet met vertrouwen voorwaarts gezien worden, want dan zal in den schijnbaar nederigen arbeid die ons wordt geboden, meer geluk liggen dan in den schoonheidsroes die achter ons ligt.
Wij moeten beseffen dat thans de fundamenten gelegd worden voor de komende cultuurcentra."
Ziehier de meeningen van iemand die de zaak van af dit standpunt beschouwt. Men zal het eenzijdig kunnen noemen, beïnvloed door den oorlogstijd, in welks gruwelijke maanden het stuk is geschreven. Maar symphatiek is de idee, de verbinding der toekomstige maatschappij met de toekomstige vormontwikkeling.
Wij zullen ons niet verder aan die toekomstidee wagen. 't Zou kunnen dat reeds na luttele jaren onze ideeën van thans achterhaald waren, of op nieuwe feiten geheel andere verwachtingen zouden gebouwd worden.
Niet alleen in Nederland, maar schier over de geheele wereld is een kunstvorm aan het groeien, en die groei is niet te stuiten. Het is een belangrijk kultureel verschijnsel dat de belangstelling van allen verdient.

HOOFDSTUK VI

BIJ DE AFBEELDINGEN

Ik heb mij dit werkje nimmer anders voorgesteld dan met een goede serie afbeeldingen. Immers, ik ontken dit niet, heeft dit boekje propagandistische strekking, voorzoover ik het publiek wensch te overtuigen dat er iets gebeurende is in den lande. Dit te doen is mogelijk door het woord, maar overtuigender lijkt mij daarvoor het beeld als bewijsmateriaal. En toch, er zijn momenten dat ik getwijfeld heb, dat ik mezelf de vraag deed of het niet beter was af te zien van het plan fotomateriaal op te nemen. Daar is dan vooreerst de groote moeilijkheid die men ondervindt wanneer men bij collega's om fotomateriaal verzoekt. Dankbaar erken ik hier terstond de groote medewerking en welwillendheid die ik van de meesten ondervond. En ook waren er velen die mij wel lang lieten wachten en veel lieten schrijven en dikwijls lieten vragen, niet omdat zij niet sympathiek tegenover het idee stonden, maar omdat men er nu eenmaal moeilijk toe komt zich in beweging te zetten en een collectie gereed te maken.
Zoo heeft deze foto-collectie mij maanden arbeid gekost, en deze arbeid was mij niet het genoeglijkste voor dit boekje. Totdat ik tenslotte mijn aanvragen kon stopzetten, vooral omdat ik over meer dan genoeg materiaal beschikte. Onwelwillendheid heb ik zoo goed als niet ondervonden. Wel meenden enkelen om principieele bezwaren niet mede te moeten doen. Zij hebben andere denkbeelden over maatschappij en ontwikkeling der gemeenschap, en al ben ik het niet eens met hunne zienswijze, wij dienen een goedgemeende overtuiging te eerbiedigen.
En zoo zou het dan kunnen gebeuren dat men hierin afbeeldingen mist, die men er toch gaarne bij ontmoet zou hebben. Ook is het mogelijk dat vakgenoot of leek meenen dat een of ander werk er bij zou moeten zijn, terwijl ik bewust het bedoelde er uit gelaten heb.
En een algemeen argument zou kunnen zijn dat het afgebeelde niet compleet is en men zou gemakkelijk een lange reeks

kunnen opstellen van werk dat niet is opgenomen. Natuurlijk! Er is, gelukkig, veel en veel meer gemaakt, maar men zal het met mij eens zijn dat er grenzen zijn, grenzen die in de eerste plaats door de financiën bepaald worden. En wat ook de officieele of niet-officieele kritiek moge zeggen, ik ben overtuigd van het zoo-compleet-mogelijke.

Het spreekt van zelf dat alle werken door de auteurswet zijn beschermd en het reproductierecht bij de makers berust. Namaak in welken vorm dan ook is absoluut verboden.

Rest mij ten slotte mijn hartelijken dank te betuigen aan mijne collega's, die belangeloos hunne werken ter reproductie afstonden.

Afb. 1

Deze foto dient als illustratie bij het eerste hoofdstuk. Het geeft weer een interieur, zooals men die vóór 20 jaar algemeen aantrof, en helaas ook nu nog; maar dat daargelaten.

Het is het type interieur van volkomen stijlloosheid, en heeft zelfs nog „stijl"-pretenties. Het kastje n.m. wordt door winkeliers in soortgelijke artikelen „Louis-seize" genoemd. Het heeft echter niets met dien stijl gemeen. Dit kastje is de parodie op een Louis-seize meubel.

De gipsen buste op de quasi Lodewijk vijftien „piedestalles" is voor lieden met eenigen kijk op kunst een horreur, een „versiering" die inderdaad smaakmisleidend is. Let daarenboven op de „vaas" op het onderplankje van dezen standaard. Het is een doelloos stuk steen, door den nauwen hals als vaas onbruikbaar. Karakteristiek „Willemdriestijl" is de bloemenstandaard rechts op de plaat, een echt klungelig in elkaar gezet ding, met zonderlinge motievencombinatie. Het is niet doenlijk op deze wijze al de versierselen uit dezen kamerhoek te bezien, en het is gelukkig dat op deze foto de kleuren afwezig zijn.

Afb. 2

Een gedeelte van dezelfde kamer, met den veelvuldig voorkomenden hoogen spiegel. Er zit iets angstigs in dit doellooze hooge gevaarte, dat naar voren overhelt. Ook in deze lijst zitten „Louis-seize" pretenties, evenals in het kastje op afb. 1. Teekenend is ook de schoorsteengarneering met de vormlooze overvoerde pendule met kandelabres. Zie hoe leelijk ook de schoorsteenmantel is. Is het niet gruwelijk te bedenken dat duizenden woningen zulke schoorsteenmantels hebben? Komt

men daardoor niet tot de overtuiging hoever onze tijd nog verwijderd is van eenig beschavingsidee?
En bezie het gebloemde kleed, en bedenk daarbij de dubieuze kleurstellingen aan deze vloerbedekkingen eigen. Om nu nog maar van de rest te zwijgen.

Afb. 3

Dit interieur is wel het frappantste der drie. 't Is op en d' op een „Willemdriestijl-interieur," een ras-zuiver type der laatste jaren van de 19de eeuw. Erger kon het niet meer worden. Nog een geluk dat hier geen gebloemd behang op den wand is geplakt. We zien hier „gebloemd" genoeg op den grond. Mochten er nog lieden zijn, die meenen dat het niet noodig was naar betere vormen voor onze gebruiksvoorwerpen om te zien, dan heeft men ze slechts dit beeld voor oogen te houden. De tapijtornamentatie is een merkwaardig mengsel van fransche stijlmotieven en naturalistische bloempatronen.
Curieus van samenstelling is de draaibare kleedspiegel, en het zou mij niet verwonderen, indien bij de voor- of achterover hellende manoeuvres ongelukken gebeurd zijn. Neemt men de spiegelomlijsting op zich zelf dan gaat het, als de opgeplakte kuif dan maar verwijderd wordt. Onnoodig te zeggen dat dit meubelstuk niet is opgebouwd volgens eenig constructief architectonisch denkbeeld, laat staan volgens een schoonheidsbeginsel.
Maar wat in dit verband te zeggen van de kast, en van den stoel? Is het niet hopeloos daaraan te beginnen? Is die stoel niet een merkwaardig gedrocht, zonder verhouding, zonder bouwbegrip, met hopeloos leelijk snijwerk als rug-„versiering," en dat juist op een plaats waar men steun en vlakte moest geven voor het rustend lichaamsdeel?
En de kast, waarvan het meerendeel overtollig hout is, n. b. als versiering bedoeld. En hak of zaag die z. g. versiering eens weg en zie dan het vormlooze, verhoudinglooze ding dat overblijft!
Ik meen nu genoeg daarvan te hebben gezegd. 't Is een merkwaardig document, en het is te wenschen, dat er spoedig een tijd komt dat men beseft dat het niet meer is dan dat. Men zal deze afbeeldingen ook in het werk van Dr. Berlage aantreffen. Daar wij te zamen op deze interieurs uittrokken, heb ik gemeend geen betere typen te zullen vinden, dus gebruikten wij beiden dezelfde opnamen.

Afb. 4

Behalve het eigenlijke werk, de eigenlijke taak die de Nederlandsche kunstnijveren zich tot doel stelden, heeft men terecht gemeend dat het ook noodig was propagandistischen arbeid te verrichten. Weinig kunstgroepen hebben zich op dat gebied zoo dapper geweerd als de groep mijner collega's. Een der methodes om duidelijk te zijn tegenover het publiek was de z.g. tentoonstelling tegen smaakmisleiding, de expositie van vóór- en tegenvoorbeeld, die vooral in Amsterdam op verschillende wijze is georganiseerd. Men maakte b.v. een behoorlijk interieur als voorbeeld, met daarnaast als tegenvoorbeeld een slecht interieur. Op eenigszins andere wijze is dat hier gedaan. In 1908 stelde de vereeniging „Kunst aan allen" te 's-Gravenhage mij in staat zulk een tentoonstelling in een te zetten, en het rijk stond daarvoor af het beroemde gebouw op het Plein, dat nu Ministerie van Buitenlandsche zaken is.
In afwijking van het interieur-systeem plaatste ik naast elkaar goede en slechte voorbeelden van behang, wandversiering, vloerbedekking, stoel en fauteuil. Daarboven plaatste ik de opschriften, zoo" en „zoo niet." Voor wat betreft het „zoo niet" wensch ik geen verandering; voor wat betreft het „zoo" zou ik nu zeggen „zoo ongeveer."

Afb. 5

Deze foto geeft een ander deel van bovenvermelde tentoonstelling te zien. Het is wel jammer dat het kleureffect hier op niet te zien is. Het middendeel, met de traditioneele canapé met het pijnlijke snijwerk in den rug, was geheel in het veelgeziene rood gehouden. Daarnaast, rechts, was als tegenvoorbeeld een bank opgesteld met behang etc. in fijn-rustig groenen toon.

Ook een werkwaardig „document" is op de middenfoto het aan koorden opgehangen boekenrekje of étagère-plankje. En het merkwaardige tafeltje met den tafellooper daar overheen. Ik meen, met een opwekking deze foto's aandachtig te bezien, van het „ouderwetsche" meubel hiermede wel afscheid te kunnen nemen.

Afb. 6

Om te spreken in den geest van het voorgaande, ook hier is bedoeld het voor- en tegenvoorbeeld te geven. Deze afbeelding zou dan zijn het „zoo niet," de volgende plaat het „zoo,"

zonder reserve! Ik bedoel hiermede een enkele illustratie te geven bij het 2e hoofdstuk over het misbruik der historische stijlen. Deze wieg, waarover ik reeds schreef, is een fabrieksproduct, wat niet wegneemt dat de uitvoering, door een der eerste firma's, uitmuntend zal geweest zijn. Maar daarom gaat het voor het oogenblik niet. Hier is men geïnspireerd geweest door oude stijlmotieven waarover ik genoeg gezegd heb. En zie nu, op

Afb. 7

eens het verschil. Zie hier het effect waartoe men komt door geestvollen arbeid, door bewust kunstenaarswerk. Hier is alles liefde voor het werk: kunstenaarsontroering, die bij het vorige werkstuk niet aanwezig kon zijn. Het komt mij voor dat het niet noodig is, na al hetgeen ik reeds van de stijlnamaak zeide, nog meer hieraan toe te voegen. De afbeeldingen spreken voor zich.

Afb. 8

Wanneer men mij zegt dat deze foto geen „binnenhuiskunst" te zien geeft, dan zal ik zeker geen moeite doen het tegendeel te beweren.
Maar laat men niet zeggen dat dit kunstwerk niets te maken heeft met de herlevende ambachtskunsten. Daargelaten dat de détails van buiten en van binnen dit bevestigen, is het de daad, in dit monumentale werk van Berlage besloten, die ons allen met dankbaarheid vervult.
Dit gebaar, dit bouwwerk is het eerste groote gebeuren geweest. Het is door velen bespot en de eerste jaren door weinigen geacht. Zoo gaat het immer met pionierswerk. Maar laat Berlage weten dat velen hem dankbaar zijn voor den moed dien hij gehad heeft dit tot stand te brengen, waardoor hij het aan ons allen zooveel gemakkelijker heeft gemaakt om verder te gaan.
En niet alleen dat. Het moet hem dankbaar stemmen, te weten, dat zoovele jongeren het door hem gegeven voorbeeld volgen, verder gaan op de wijze door hem aangegeven, en, langs zijn werk komende zeggen: „Dank je wel, Berlage."
En afgescheiden van dit alles behoort dit bouwwerk hierin geplaatst te worden, omdat de architectuur en de ambachtskunsten niet buiten elkaar kunnen. In groote tijden is het immer één geweest en zal dat ook nu weer worden. En het is een bewijs voor de levensvatbaarheid van den nieuwen kunstvorm dat beiden zich in gelijke richting ontwikkelen.

Afb. 9

Dit is een voorstudie voor een ontwerp. Ik laat dat hierbij reproduceeren om aan te toonen hoe men (o.m.) te werk gaat, hoe dus een ontwerp ontstaat. Dit is dus niet een eigenlijk ontwerp of werkteekening.

Het op te lossen gegeven was als volgt: voor een fabrikant van bedrukte velours moest ik ontwerpen maken. De techniek schreef dus vóór een ornament te teekenen, waarvan een rol of stempel kan gesneden worden van zoodanige samenstelling, dat deze niet te fijn voor de velours zou zijn. Ik was daarbij gebonden aan een breedtemaat (der stof) van 130 c. M. en een gelimiteerde hoogtemaat van 50, of minder. Het karakter van het ornament moest kunnen dienen voor wandbespanning, gordijnen en meubelbekleeding. Het ornament dankt zijn ontstaan aan een bezoek in het aquarium te Amsterdam, waar ik getroffen werd door het prachtige rythme der langs elkaar zwemmende visschen. Ik heb niet willen weergeven die visschen, maar het rythmisch beweeg, met daartusschen het sentiment van waterplanten. Daarom noemde ik het motief „Zeebodem."

Wanneer men nu deze schets ziet, ontwaart men rechte en schuine traceeringen, de voorgeschreven maatverdeeling, deelbaarheid van 130 c. M., met onderverdeelingen. De compositie is gevat in het door een stippellijn aangegeven vierkant van 13 × 13 c. M. ($^1/_{10}$ der stofbreedte). Alles buiten het vierkant is herhaling van het daarin voorkomende.

Het komt dus hierop neer : de visie die men heeft moet in een gebonden vorm worden verwerkt en tot zuiverheid gebracht ten opzichte van doel en werkwijze.

Afb. 10

Deze foto laat het uitgevoerde ontwerp zien. (Zie bovenstaande beschrijving). De velours is uitgevoerd door de firma Schellens en Marto te Eindhoven.

Afb. 11

Een taschje in Egyptisch vlechtwerk door mej. E. Siewertsz van Reesema.

Afb. 12

Kussen in zijde met geborduurden rand. Kleedje in Rameh weefwerk, beide uitgevoerd door de dames Van Reesema en Nierstrasz te Oosterbeek.

Afb. 13

Taschje in Egyptisch vlechtwerk. Deze weeftechniek is heel serieus bestudeerd door mej. E. Siewertsz van Reesema en op verschillend werk toegepast. Het schoone van dit werk is juist verkregen door de voorname techniek en het mooie materiaal. Kleuren geel en wit.

Afb. 14

Behangselpapier is in Nederland nooit gemaakt. Misschien is er wel eens een proeve genomen, ik meen zelfs dat een 20 jaar geleden in de buurt van Roermond een fabriekje heeft bestaan, maar van Nederlandsch fabrikaat op het gebied van behang kon men niet spreken.
Dit is dus een der producten welke wij uit het buitenland moeten betrekken, totdat ook hier zulk een industrie zal komen. Intusschen kunnen we het met die buitenlandsche producten niet geheel eens zijn, zoodat het begrijpelijk is dat eenige artiesten naar een oplossing uitzagen en vellen papier voor wandbekleeding gingen vervaardigen door middel van lithografie.
Deze afb. 14 is een ontwerp van T. Nieuwenhuis. De vellen behang zijn 60 × 80 c. M. en uitgegeven door de firma E. J. van Wisselingh en Co. te Amsterdam.
Men heeft gemeend dat het grootste bezwaar tegen deze methode zou zijn de zichtbaarheid der naden. Dit bezwaar is echter lang niet zoo sterk gebleken. Persoonlijk heb ik dikwijls vellen behangselpapier toegepast en weet ik bij ondervinding dat, mits een goed ambachtsman het doet, men niet den minsten last heeft van de naden.

Afb. 15

Een ontwerp voor behang door Jaap Gidding. Men zal zeggen dat de naden hier zeer duidelijk zichtbaar zijn, hetgeen echter ontstaan is doordat 4 foto's, inplaats van 4 vellen behang tegen elkaar geplakt zijn. Ik laat dit ontwerp alleen zien om het verschil in opvatting met de vorige.

Afb. 16

Dit is een ander ontwerp dat ik maakte voor bedrukte velours. Bij de uitwerking van het ornament dacht ik vooral aan de wijze waarop het blok of de rol ontstaat waarmede gedrukt wordt. Zoo'n stempel is houtsnijwerk, en daarop

was het ornament gericht. Ik noemde het ontwerp „Veeren" omdat ik mij liet leiden door de diepe tonen en zachte lichten van veeren, vooral ook door de halve tonen die men daarbij waarneemt. Ook deze velours is uitgevoerd door Schellens en Marto te Eindhoven.

Afbn. 17, 20

Geborduurde theewarmers, ontworpen door P. Zwart en uitgevoerd door Mevrouw Zwart-Ketjen. Dit kunstnaaldwerk wordt in zeer levendige, frissche kleurstellingen uitgevoerd en geeft een blijde noot in het vertrek.

Afbn. 18, 19

Dit is kunstnaaldwerk van geheel andere allure dan het voorgaande. De materialen zijn fijner, kostbaarder, maar ook het ontwerp, de idee is geheel anders.

Afb. 21

Dit kussen, ontworpen en uitgevoerd door Mevr. C. Gidding, is geheel bewerkt met zwarte wol op even getoond wit fond; slechts enkele kleine stukjes zijn door rood verlevendigd.

Afbn. 22, 23

De bekende binder en goudleermaker Jan Mensing vervaardigt ook een wandbekleeding, minder kostbaar dan zijn goudleer. Hij noemt dat Brocaatlinnen. Afb. 22 en 23 zijn ontwerpen van Barbiers voor dit procédé. Het brocaatlinnen zelf laat zich niet zoo goed fotografeeren.

Afbn. 24, 25, 26, 27

De behangpapieren van den heer Zwiers hebben reeds een zekere vermaardheid verkregen. Het zijn, evenals het papier van T. Nieuwenhuis, vellen papier, dus geen rollen.
Op Afb. 26 ziet men een kamerwand, waarop het papier is verwerkt.

Afb. 28

Men ziet hier de behangranden van L. Zwiers toegepast. Op den wand (op deurhoogte) is een eiken lijst aangebracht. Daaronder is de wand effen behangen, daarboven licht, dwars gestreept. Boven de eiken lijst is een breede rand geplakt, daaronder een smalle.

Afb. 29

Batikken is op velerlei wijze gedaan. Eind der vorige eeuw reeds begonnen Lion Cachet, Dijsselhoff en ook Thorn Prikker te batikken. Nadien Chris Lebeau en vele door hem gekweekte opvolgers. Mejuffrouw d'Ailly, een landgenoote die in het buitenland vertoeft, heeft een eigen, zwierige, vrij-decoratieve techniek, een geestig ornament en kleurstelling. Zij maakt geheel andere dingen dan wij in deze techniek gewend zijn.

Afb. 30

Dit is de helft van een tapijt, ontworpen door T. Nieuwenhuis en uitgevoerd in smyrnatechniek door W. Stevens en Zonen te Rotterdam.
De heer Nieuwenhuis werkt reeds jaren samen met de firma Van Wisselingh te Amsterdam. Zijn werk is beschaafd van opzet en zeer fijn van kleur.

Afb. 31

Dit weefsel, eveneens door T. Nieuwenhuis ontworpen, is uitgevoerd door de Hengelosche trijpweverij (Hengelo. O.) en bestemd voor wandbespanning, meubelbekleeding of gordijnen.

Afb. 32

Dit ontwerp, eveneens door T. Nieuwenhuis, is als bespanningsstof uitgevoerd door de firma Ramaer en Co. te Helmond.

Afb. 33

Batikwerk van Jan B. Mulders te Steenwijk. Eenvoudig ornament met de typeerende witte stippen door velen toegepast (voortkomende uit de techniek).

Afb. 34

Eveneens batikwerk van Jan B. Mulders te Steenwijk.
Het zijn vier kussendekjes elk groot 50 × 50 c. M. in wit, grijs en bruin.

Afb. 35

Een gebatikt kussen door Mej. Tj. Slothouwer te Amsterdam. Dit werkstuk vertegenwoordigt heel goed het genre dat veel is verwerkt, ofschoon niet altijd zoo goed als dit.

Afb. 36

Deze theewarmer, als het vorige werkstuk door mej. Slothouwer gemaakt, vertegenwoordigt mede een fijn soort batikwerk. Bijna zou ik zeggen, we zijn dit werk ontgroeid, maar men zal moeten erkennen de zuivere lijnoplossing en consientieuse bewerking, waardoor het geheel een liefdevol werkstuk is geworden.

Afb. 37

Dit kleed en kussen is vervaardigd van een gestreepte, z. g. velours de jute, onder een hoek van 45° aan elkaar gezet zoodat men een vierkanten vorm krijgt. Het is de bedoeling door dit plaatje te laten zien dat men met bestaande materialen nog wel een en ander kan maken, wanneer men zich de moeite geeft daarover na te denken.

Afb. 38

Eikenhouten hangklokje met geelkoperen wijzerplaat, gewichten enz. ontworpen door W. Penaat in 1900.

Afb. 39

Eikenhouten pendule, ontworpen door W. Penaat in 1901.

Afb. 40

Eikenhouten hangklok met ivoor en ebben ingelegd, roodkoperen wijzers. Ontworpen door L. Zwiers in 1912 en uitgevoerd door het Binnenhuis te Amsterdam.

Afb. 41

Eikenhouten pendule, ontworpen door Corn. van der Sluys in 1917. Marmeren wijzerplaat met bronzen wijzers. Het fond om de cijfers is goud.

Afb. 42

Dit deel van een kamer laat zien een sterk sprekend behang, ontworpen door een Duitsch kunstenaar, waarvan de naam mij niet bekend is.
De klok is uitgevoerd in donker mahoniehout met oud-zilveren wijzerplaat. (Ontwerp Corn. van der Sluys).

Afb. 43

Dit schoorsteengarnituur is in edel metaal en email uitgevoerd naar ontwerpen van Jan Eissenloeffel. Het is een raffinement van ambachtskunst.

Afb. 44

Dit stel, als de vorige afbeelding als schoorsteenversiering vervaardigd, is van geheel andere allure. Het behoort tot het rijke moderne werk uit de latere jaren. Het is naar een ontwerp van H. J. Winkelman, uitgevoerd in verschillende metalen door de firma Winkelman en v. d. Bijl te Amsterdam.

Afb. 45

Deze coromandelhouten klok is uitgevoerd door 't Binnenhuis te Amsterdam naar een ontwerp van den Directeur Jac. v. d. Bosch.

Afb. 46

Weinig meubels zijn zoo lastig op te lossen, zoo moeilijk goed te krijgen als een piano. Voor een groot deel komt dat ook wel hierdoor, omdat de goede merken allen in het buitenland gebouwd worden, wij dus hier meestal zulk een instrument om moeten bouwen.
Meestal is een piano zeer, zeer leelijk, en het wordt hoog tijd dat de pianofabrieken ook de buitenzijde van hun werk eens beter gaan verzorgen.
Afb. 46 is zeker een gunstige uitzondering op den algemeenen regel. Deze eikenhouten piano is ontworpen door Jac. van den Bosch en uitgevoerd door 't Binnenhuis te Amsterdam.

Afb. 47

Mahonie pianokast met oud-zilveren kaarsenhouders. (Ontwerp Corn. van der Sluys. 1911).

Afb. 48

Eikenhouten piano en pianokruk, ontworpen door W. Penaat en uitgevoerd door C. Quispel, pianofabrikant te Rotterdam. De heer C. Bruynzeel te Voorburg is eigenaar van dit fraai instrument. Treffend voor mij is in dit meubel de profileering, het meubelmakerswerk, de ontwerper die een zoo juist gebruik maakte van meubelmakersmogelijkheden. Ik zeg dit vooral in verband met het volgende werkstuk.

Afb. 49

Men ziet hier de geheel gewijzigde vormgeving. De beeldhouwer Krop heeft hier a. h. w. een groot blok gemodel-

leerd. De vormgeving is expressief, monumentaal, breed opgezet. 't Heeft niets meer van het oude meubelmakerswerk. Dit werk, ontstaan in de laatste jaren, wijst heen naar een geheel nieuwen vorm voor het ambacht. Wij zullen dit later bij de meubels sterker zien.

Afb. 50

Een geslagen en gedreven vaas door F. Tepe, den ijverigen leider der vakschool te Schoonhoven.

Afb. 51

Een vaasje, zooals het vorige in Tomback-metaal, uitgevoerd door F. Tepe.

Afb. 52

Een bakje, in Tombackmetaal gedreven door F. Tepe.

Afb. 53

Verschillende metalen voorwerpen, uitgevoerd naar ontwerpen van den bekenden metaalwerker H. J. Winkelman.

Afb. 54

Een juweelenkistje in edelmetaal naar een ontwerp van Carel J. A. Begeer, uitgevoerd door de bekende Utrechtsche fabriek „Koninklijke Begeer."
Behalve metaal zijn aan dit kistje edelsteenen en email verwerkt.

Afb. 55

Interieur met betimmering langs den wand, waarin de meubels zijn opgenomen; plafond, schoorsteen, tapijt, meubels, lampen enz. alles naar ontwerp van T. Nieuwenhuis en voor het meerendeel uitgevoerd door Van Wisselingh en Co. te Amsterdam. Het houtwerk is ebben en palissander.

Afbn. 56, 57, 58

Deze bijouterieën zijn ontworpen en vervaardigd door mevr. de Fremery-Gull. Allen zijn uitgevoerd in zilver, versierd met chrysophaas, opaal en andere steenen. Mevrouw de Fremery is een der weinige dames in ons land die dit vak, dat toch zoo heel geschikt is voor vrouwen, uitoefent, althans zoo juist en vakkundig.

Afb. 59

Een gedreven vaas door G. H. Lantman. Ofschoon Lantman zeker geen onbekende is, heeft zijn werk niet die waardeering welke men zou meenen te mogen verwachten. Zijn werk, dat veel tijd vordert, is natuurlijk zeer kostbaar, en het is mogelijk dat dit het grootste bezwaar is. Deze vaas, in Tomback gedreven, is met steentjes versierd.

Afb. 60

Een ander werkstuk van Lantman; gedreven metaal met email en edelsteenen.

Afb. 61

Een inktpot van geslagen en geklonken koper, uitgevoerd naar een ontwerp van Jac. v. d. Bosch.

Afbn. 62, 63, 64, 65, 66

Ik kan niet ontkennen bij het plaatsen dezer afbeeldingen naar een zekeren climax gezocht te hebben. Daarmede wil ik het voorafgaande niet kleineeren, maar voor mij is er in het werk van Jacobs een buitengewone charme, een charme van moderne ambachtelijkheid. De vormen zijn als geboetseerd in het metaal. Het is uitgevoerd met een geraffineerd technisch kunnen, en tevens met een zachte soepelheid, zonder week te worden. Het ornament is niet stroef, niet schoolsch en goed in den hoofdvorm verwerkt. Het mooist echter voor mij zijn de voorwerpen waar ornament en hoofdvorm één zijn, als b.v. bij den inktkoker en afvloeier op afb. 66 en het komt mij voor dat daar de toekomst in ligt voor den handwerker J. A. Jacobs.

Afb. 67

Verguld zilveren beker met edelsteenen versierd, naar een ontwerp van J. L. M. Lauweriks uitgevoerd door F. Zwollo. Na de lange periode door Lauweriks in Duitschland doorgebracht is zijn werk geheel veranderd. Het is, vergeleken bij zijn vroeger werk, fantasierijker geworden. Deze beker werd door hem gedurende zijn verblijf in Duitschland ontworpen.

Afb. 68

Deze zilveren bloemvaas is in denzelfden tijd door Lauweriks ontworpen, en, naar ik meen ook door Zwollo uitgevoerd.

Men ziet dat hier geheel het gangbare idee bloemvaas is terzijde gelaten en gezocht is naar een geheel nieuwe vormgeving.
Lauweriks, sedert eenige jaren weer in Holland terug, benoemd als directeur der Quellinus-school te Amsterdam, is een der ijverige voorvechters voor een nieuwe richting in de kunstnijverheid.

Afb. 69.

Dit is een voortreffelijk werkstuk van F. Zwollo Sr. Dit metaal drijfwerk is schier on-wezenlijk. 't Is als een natuurfragment, een schoon bloemblad, een onderzeegewas of iets mooivreemds. Als handwerk heeft het de voortreffelijkste eigenschappen van het métier.
Zwollo werkte eenigen tijd in Duitschland; maar is gelukkig, en hopen we voor goed, weer in ons land terug, verbonden als leeraar aan de Haagsche academie van beeldende kunsten.

Afb. 70

Eveneens een mooi uitgevoerd werkstuk van Zwollo Sr.

Afb. 71

Een gedreven en versierde gelegenheidsbeker. Het schrift is ingedreven.

Afb. 72

Een handgedreven zilveren bloemenvaasje met Chineesche Nephrietsteenen gezet, ontworpen en uitgevoerd door F. Zwollo Sr. (1915).
Dit vaasje is, behalve den voet, uit één stuk gedreven, en wanneer men ziet dat uit den hoofdvorm verschillende uitmondingen komen, zal men erkennen dat hier een meesterlijk stuk werk is geleverd.

Afb. 73

F. Zwollo Sr. maakte ook dezen beker, hoog 30 c.M. in zilver, versierd met Turquoisen (Matrix).

Afbn. 74, 75, 76

F. Zwollo Jr. is een begaafd leerling van zijn vader. Natuurlijk herkent men de groote overeenkomst, de edele afkomst zou ik haast zeggen, maar ik meen dat de drie hier gereproduceerde afbeeldingen veel doen verwachten van den „jongen Zwollo".

Afb. 77

Een geslagen en geklonken bak, door H. J. Winkelman ontworpen.

Afb. 78

Dit is werk van geheel andere allure. Het behoort natuurlijk niet bij de edelmetaalvakken.
Deze balustrade werd door den architect Staal ontworpen voor het bekende magazijn van fotoartikelen Ivens en Co. te Amsterdam. Dit smeedijzerwerk is uitgevoerd door Winkelman en v. d. Bijl.

Afb. 79

Interieur van de Kamer van Koophandel, gelegen in de nieuwe Beurs te Amsterdam.

Afb. 80

Deze vaas werd door B. Nienhuis ontworpen en uitgevoerd door de plateelbakkerij „De Distel" te Amsterdam. Dit werkstuk heeft de enorme afmeting van een Meter hoogte. Het is fayencewerk, op wit fond (roomkleurig) geschilderd met groen en paars.

Afb. 81

Willem C. Brouwer, onze bekende pottenbakker, maakte deze vaas voor een zekere gelegenheid, een jubileum van een ingenieur. Deze vaas van beduidende afmeting is van blauwwit craquelé. Rondom, als reliefversiering, is als motief gebruikt de inscripties en data, en even aangegeven de belangrijkste werken door den jubilaris in zijn praktijk uitgevoerd.

Afb. 82

De Delftsch aardewerkfabriek „De Porceleine flesch" is bekend om haar prachtig procédé. Leon Senf weet daarin prachtige dingen te ontwerpen en te zamen met de technische vindingen van den heer Mauser een schoon geheel te maken.

Afb. 83

De bekende fabriek voor fayence „De Distel" te Amsterdam maakt in de laatste jaren aardewerk volgens een merkwaardig procédé, z.g. „carduus". Het is een soort scrafito techniek, ingegroefd werk met daartusschen een harde aardewerksoort

van verschillende kleuren. De effecten zijn dikwerf verrassend, vooral wanneer men de kleurencombinaties ziet. Deze afbeelding vertoont eenige voorwerpen ontworpen door W. H. van Norden.

Afbn. 84, 85

Chris Lanooy, over wien ik het in dit boek reeds eerder had, is de man die ons door het mooie métier prachtige stalen van ambachtskunst heeft laten zien. Zijn werk is dikwijls verwant aan Zwollo in zooverre dat ook hij ons treft door de overeenstemming met een mooi natuurverschijnsel, een prachtig herfstblad, een zonsondergang, de kleuren van een paddestoel. Trouwens, vele dezer sentimenten zijn een richtsnoer vóor Lanooy geweest.

Afbn. 86, 87

Het doet mij genoegen hier eenig werk van Colenbrander te kunnen reproduceeren. De origineelen bevinden zich in het Haagsch museum. Jammer dat de kleurwerking hier niet te zien is, maar belangstellenden raad ik aan de mooie collectie in bovenvermeld museum te gaan zien. Voor het overige verwijs ik naar hetgeen ik vooraf reeds over Colenbrander zeide.

Afbn. 88, 89, 90

Bert Nienhuis is evenals Zwollo en Lauweriks eenigen tijd in Duitschland werkzaam geweest, maar gelukkig weer teruggekeerd. Ik wil niet zeggen dat zijn werk verduitscht is, gelukkig niet, maar het heeft een groote verandering ondergaan. Wanneer wij de vaas op afb. 80 zien, dan is dat werk van een totaal ander principe, en het is volstrekt niet alleen het procédé dat dit veranderde uiterlijk teweegbracht.
Het begrip aardewerk is bij Nienhuis veranderd. Niet meer het ornament, maar het mooie materiaal, den mooien vorm en de kleur, het elementair-ambachtelijke zien we in het laatste werk van Nienhuis. Afb. 88 geeft eenvoudige, zuivere, gedraaide vormen. De kleuren zijn Japansch geel, Indisch rood met blauw en het onderste rechts is een z.g. slangenhuidje.
Afb. 89 doet de vormontwikkeling zien van het eenvoudig gedraaide naar het meer gemodelleerde; de kleuren zijn orientblauw en grauw.
Het pulletje is croquant rood met aluminiumblauw.

Afb. 90, een zilver-grauwe schaal met blauwe schiftingen. De staande vaas na het draaien „na-gemodelleerd" is donkerblauw.
Beide werkstukken zijn in het gemeentemuseum te 's-Gravenhage.

Afb. 91

Een eenvoudige electrische lamp, ontworpen door L. Zwiers en uitgevoerd door 't Binnenhuis te Amsterdam.

Afb. 92

Een petroleumlamp van gesmeed ijzer met geel koperen peer en ketting, ontworpen door Jac. v. d. Bosch voor 't Binnenhuis te Amsterdam.

Afb. 93

Een eenvoudige staande gaslamp, door Jan Eisenloeffel ontworpen.

Afbn. 94, 95

Twee verschillende lampen door H. J. Winkelman ontworpen.

Afb. 96

Gepatineerd koperen kroon door Jac. v. d. Bosch.

Afb. 97

Twee staande lampjes door Jan Eisenloeffel ontworpen.

Afb. 98

Een z.g. schoorsteenlamp in zeer rijke uitvoering, uitgevoerd in verguld metaal, met email, naar ontwerp van Jan Eisenloeffel. Dit kostbare werkstuk is bestemd naast een soortgelijke klok als schoorsteenornament te dienen. Men zie den groei van dit ornament uit een der lampjes op de vorige afbeelding.

Afb. 99

Ook dit is een rijk werkstuk naar een ontwerp van Willem Penaat, voor de kamer van den Minister van Oorlog.
Deze lamp is uitgevoerd in coromandelhout met brons, gemonteerd met een glazen ballon, uitgevoerd door de Leerdammer glasfabriek. De firma Mutters maakte het houtwerk en Winkelman en v. d. Bijl het metaalwerk.

Afb. 100

Interieur met eiken parketvloer en palissanderhouten meubels in een huis te 's-Gravenhage. Het raam van Jaap Gidding en het schoorsteenpaneel van Van der Stok zijn hiervoor reeds opgenomen.

Afd. 101

Dit eveneens kostbare werkstuk is ontworpen door T. Nieuwenhuis.

Afb. 102

Chris Lebeau heeft als sierend kunstenaar vooral door zijn batiks een groote bekendheid gekregen. Sedert vele jaren batikt hij echter niet meer. Niet minder bekend zijn zijne fijne tafeldamasten, welke door de firma Van Dissel in Eindhoven worden vervaardigd. Ik had gaarne iets van dit tafellinnen bij de foto's opgenomen. Het reproduceeren daarvan is echter zoo bezwaarlijk en wordt zoo onduidelijk, dat ik gemeend heb daarvan te moeten afzien.
Lebeau werkte eenige jaren mede bij het tooneelgezelschap „Verkade" en maakte daar vele affiches, waarvan mij deze, voor „de Magiër," wel een der meest geslaagde schijnt. Deze ornamentale compositie met menschfiguren heeft als ondergrond vele symbolische gegevens, als d. z. de eivorm en de kruisvorm. Deze litho is uitgevoerd in zwart en wit (plus de halve tonen).

Afb. 103

Jac. Jongert, tegenwoordig hoofdleeraar aan de Rotterdamsche academie, maakte vele schetsen voor wandversiering, illustraties enz. Men ziet uit deze compositie een virtuoze ontwikkeling van het ornament met plant- en diervorm.

Afbn. 104, 105

Mevrouw B. Midderigh-Bokhorst heeft door het illustreeren, vooral van kinderboeken, een groote bekendheid verkregen. Decoratief werk van haar is minder bekend. Deze twee afbeeldingen van haar werk behooren tot een serie van vier paneelen: „De vier jaargetijden in het leven van de vrouw." Afb. 104 is de Winter. Dit paneel is in eterniet geëtst. Afb. 105, de Herfst is een schildering op eterniet.

Afb. 106

Ook het werk van mej. H. Willebeek Le Mair kent men door hare kinderboekenillustraties. Het hier gereproduceerde

werk behoort tot de versiering van een kinderkerk. Zij beitelde hare teekening in zandsteen en werkte dit materiaal hier en daar met kleur op.

Afbn. 107, 108, 109, 110

Deze gebrand glas in loodramen werden door Bogtman voor verschillende doeleinden gemaakt. Afb. 107 is een raampje in een landhuis; afb. 108 werd gemaakt voor het kantoor der Ned. Lloyd, terwijl 109 en 110, met dierenriem-motieven, geplaatst werden in het Scheepvaarthuis te Amsterdam. Het is wel jammer dat glas in lood geen dankbaar materiaal voor reproductie is, waar hier alle tinteling en kleur ontbreekt die het werk zelf zulk een eigenaardige bekoring geeft.

Afb. 111

De heer Vilmos Huszar, Hongaar van geboorte, is sedert een tiental jaren in ons land. Zijn werk vertegenwoordigt de richting van „De Stijl" waarvan ook de heer Van Doesburg een der voormannen is. In het tijdschrift van dien naam worden de ideeën en wenschen dezer richting uitvoerig behandeld. Deze compositie, uitgevoerd in glas in lood, heet: Zonnebloemen.

Afb. 112

Jaap Gidding is een vruchtbaar en hardwerkend sierkunstenaar. In hoofdzaak maakt hij schilderingen en glas in lood. Het hier gereproduceerde werk is echter bedrukt velours, uitgevoerd door Schellens en Co. te Eindhoven.

Afb. 113

Deze schildering is een deel van een fries in het café „Nationaal" te Arnhem. Het is karakteristiek „Gidding." De compositie is fantastisch, dieren en planten worden tot ornament verwerkt en door frappante kleurstellingen tot een verfijnde weelde opgevoerd.

Afb. 114

Een soortgelijke friesversiering, uitgevoerd in het restaurant „La Réserve" in Amsterdam.

Afb. 115

Een ontwerp voor een tentoonstelling-interieur door J. L. M. Lauweriks gemaakt gedurende zijn verblijf in Duitschland. Het werd uitgevoerd op de Werkbund-tentoonstelling te Keulen in 1914.

Afb. 116

Een glas in loodraam, geschilderd en gebrand door Jaap Gidding, voor den heer B. te Rotterdam.

Afb. 117

Een zelfde soort werk van Jaap Gidding, voor den heer v. d. S. te 's-Gravenhage.

Afbn. 118, 119

Twee tapijtjes, uitgevoerd naar ontwerpen van Jaap Gidding, uitgevoerd in Smyrna-techniek door de Kon. fabriek van Stevens te Kralingen. Eigendom van den heer B. te Rotterdam.

Afb. 120

Eetkamer in mahoniehout uitgevoerd, met eiken parketvloer, smyrna kleed, grijsgelakt houten plafond en gepatineerd koperen electrische kroon, ontworpen door Penaat in 1912. Deze kamer was geëxposeerd op de „Ideal Home Exhibition" te Londen in 1913.
Men lette vooral op de fraaie stoelen en armstoelen.

Afb. 121

Een schets voor een glas in loodraam door Jaap Gidding: „De Aanbidding der drie Koningen."

Afb. 122

Het is mij een groot genoegen hier werk te kunnen reproduceeren van R. N. Roland Holst, die behalve door zijn werk, met zijn voordrachten en geschriften zoo veel belangrijks gedaan heeft. Deze afbeelding geeft een drielicht in glas in lood te zien, dat ook al het groote bezwaar heeft in reproductie zoo heel weinig de schoonheid van het origineel weer te geven. Het stelt voor: „Avond, nacht en morgen."

Afb. 123

Ongetwijfeld geeft deze reproductie een betere idee van het werk van den kunstenaar. Dit paneel, „de Parelduiker", werd in hout gesneden en gepolichromeerd.

Afbn. 124, 125

Johan Thorn Prikker is helaas reeds vele jaren van ons weggegaan en werkt in Duitschland, waar de opdrachten hem veelvuldiger werden gegeven dan hier. Deze muurschilde-

ringen werden in zijn Hollandschen tijd gemaakt ten huize van Dr. L. te Scheveningen, naar ik meen in 1904. Het is werkelijk heel jammer dat wij een zoo groot sierkunstenaar niet voor ons land mochten behouden.

Afb. 126

Een glas in lood-raam door Prikker gemaakt in Duitschland en uitgevoerd door Heinersdorff in Berlijn. Het stelt voor de „Aanbidding der H. drie Koningen."

Afbn. 127, 128

Hebben wij hiervoor het pottenbakkerswerk van Bert Nienhuis gereproduceerd, we zien hier sculpturaal werk van hem. Het zijn grafreliefs, van een zekere gestyleerde, strenge allure.

Afbn. 129, 130

Een serie gebeeldhouwde ornamenten, meerendeels in hout door M. J. Hack. Het zijn versieringen van meubels en paneelen in betimmeringen of buitendeuren.

Afb. 131

Een ander grafmonument door Bert Nienhuis, geslotener van vorm, meer in massa gezien, grooter gehouden dan 127 en 128.

Afb. 132

Van Lunteren maakte, voor het thans in aanbouw zijnde postkantoor te Rotterdam verschillende karakteristieke modellen voor het gevelbeeldhouwwerk. Deze raamomlijsting stelt voor „Azië."

Afb. 133

Dit behoort tot het kleinere werk van Van Lunteren en stelt Eduard Verkade voor in de rol van „De Duivel."

Afb. 134

Een in hout gesneden paneel als versiering in een schoorsteenbetimmering.

Afb. 135

Willem C. Brouwer maakt, naast het bekende aardewerk ook terra-cotta ornament als gevelversiering. Deze afbeelding stelt voor een gevel-detail aan een katholiek gebouw in de Aert van Nesstraat te Rotterdam.

Afbn. 136, 137

Twee raambekroningen door den beeldhouwer J. van Lunteren beiden voor het Postkantoor te Rotterdam.

Afb. 138

Johan Thorn Prikker maakte behalve zijn schilderingen en teekeningen ook eenig reliefwerk. Dit bronzen paneel, eigendom van Dr. L. te Scheveningen, werd omstreeks 1903 door hem gemaakt (Voetbalwedstrijd).

Afb. 139

Mendes da Costa is een onzer meest voortreffelijke beeldhouwers. Zijn werk is van een bijzondere waarde als aansluiting bij de architectuur door schoonen bouw, evenwicht en het begrijpen der grootgehouden vlakken. Afb. 135 is een eindvorm van een trapbaluster.

Afb. 140

Grafische bibliotheekzaal (N. V. Lettergieterij te Amsterdam), compleet met lichtkronen en meubels door De Bazel ontworpen in 1913. Het tapijt is van T. Nieuwenhuis.

Afbn. 141, 142

Twee gevelbeelden in hardsteen voor het gebouw der levensverzekeringmaatschappij „Utrecht" op het Damrak te Amsterdam. Ze zijn 2.50 M. hoog. Afb. 141 verbeeldt: „Bescherming;" afb. 142: „'t Onheil onderdrukt" (man met monster). De beide andere beelden aan den gevel (hier niet gereproduceerd) stellen voor „Waakzaamheid" (vrouw met hond) en „Het veranderlijke der tijden" (vrouw met cameleon).

Afb. 143

Twee modellen door Mendes da Costa gemaakt voor gesneden kaststijlen.

Afb. 144

Een pilaster aan een gevel te Utrecht. Men lette vooral op het groot decoratief accent en de aansluiting bij de architectuur aan al dit werk van Mendes da Costa.

Afb. 145

Een eindvorm van een trapstijl, voorstellende: „De zegen van het licht," in het bekende fotomagazijn van Ivens en Co. te Amsterdam.

Afb. 146

Een eikenhouten schoorsteenmantel met roodkoperen gashaard, ontworpen door L. Zwiers. De carduustegels rond den haard zijn van de aardewerkfabriek „De Distel."

Afb. 147

Een gemetselde schouw met terra-cotta van Willem Brouwer.

Afb. 148

Vulhaard, ontworpen door Willem Penaat (1913) en uitgevoerd door de firma van Zwet in Deventer.

Afb. 149

Een mooi gesmeed werkstuk naar ontwerp van H. J. Winkelman, uitgevoerd door Winkelman en v. d. Bijl te Amsterdam.

Afb. 150

Een vulkachel, ontworpen door Dr. H. P. Berlage.

Afb. 151

Schoorsteenbekleeding van gemodelleerde tegels door Willem Brouwer. De tegels zijn in 3 kleuren uitgevoerd.

Afb. 152

Eikenhouten schoorsteenmantel, ontworpen door Jac. van den Bosch en uitgevoerd door 't Binnenhuis.

Afb. 153

Schoorsteen in een trappenhuis. De warmtegeleiding is zoodanig geconstrueerd dat deze ook nog uit het bronzen rooster bovenaan komt en zoodoende het trappenhuis zoo veel mogelijk verwarmt. De onderbouw is van wit marmer, met eikenhouten dekstuk.

Afb. 154

Schoorsteenwand in een huis te 's-Gravenhage, ontworpen door Corn. van der Sluys; schoorsteenpaneel door Jaap Gidding; carduustegels van „De Distel."
Meubels en lamp van Corn. van der Sluys.

Afb. 155

Schoorsteenwand in een huis te 's-Gravenhage, ontworpen door Corn. van der Sluys. Decoratief paneel van H. J. van der Stok. Eternietpaneelen door Jaap Gidding; behang van L. Zwiers.

Afbn. 156, 157

Haard en radiatorbekleeding door H. J. Winkelman. Treffend weet Winkelman het materiaal te verwerken en vorm te geven.

Afb. 158

Eikenhouten dressoir, met palissander- en satijnhout ingelegd en eenvoudig snijwerk versierd. Blad van zwart marmer, wit geaderd. Eigendom van den heer v. G. te Rotterdam.

Afb. 159

Het exterieur van het Scheepvaarthuis te Amsterdam, een belangrijk stuk moderne architectuur, dat ik hier plaats om dezelfde redenen als de Beurs van Berlage. Want, evenals met het verrijzen van Berlage's Beurs nieuwe ideeën wortel schoten, als het ware de fundamenten voor den nieuwen kunstvorm gelegd werden, evenzoo is van beteekenis dit bouwwerk.
Met het verrijzen van dit gebouw was opnieuw een omwenteling begonnen. Het geheele wezen van v. d. Mey's kunst gaat in tegen de tot voor kort gevestigde begrippen van rationalisme. Met de schepping van dit bouwwerk werden al de eenmaal aanvaarde principes opzij gezet en een mogelijkheid aangegeven voor de nieuwe ontplooiïng van het kunstambacht. Men begrijpe mij goed. Ik wensch die richting hier niet te misprijzen of te verdedigen, maar het feit slechts te vermelden. Alle starheid der principieele kunst is hier afgewezen om plaats te maken voor grooter fantasiemogelijkheden. Dat is de beteekenis van het Scheepvaarthuis, ontworpen door J. M. v. d. Mey.

Afb. 160

Een detail van den gevel van het Scheepvaarthuis, waarop men duidelijk ziet de verzorging van het metselwerk, het kunstsmeedwerk, de terra-cotta gevelsteenen en beelden, enz. Dit is zeker, dat met de richting, door v. d. Mey (en De Klerk, Kramer e. a.) aangegeven, voor het kunstwerk en de ornamentisten een goede tijd aanbrak.

Afb. 161

Een deel van het trappenhuis in het Scheepvaarthuis. Men ziet hier de eigenaardige vormgeving en het verzorgde smeedwerk.

Afb. 162

Dit interieur is wel geheel verschillend van het Scheepvaarthuis. Het ontstond circa 15 jaar vroeger en is typisch rationeel. Het „eerlijk" zichtbaar houden van het materiaal, waarvan de kamer is gemaakt, de baksteen, is een kenmerkend detail, dat ook op andere wijze uitkomt door de samenstelling der meubels. Alles is principieel opgebouwd. Het is de heerenkamer van Mr. H. te Scheveningen.

Afb. 163

Dit meubel, een ladetafel of lage kast, werd veel later door Berlage ontworpen. In beginsel wijkt het feitelijk niet af van de meubels in het vorige interieur, maar het is toch fijner. Hoofdmotieven zijn de constructieve stijlen en de verzorging der grepen.

Afb. 164

Een karakteristiek opgebouwde stoel. De verbinding van achterstijl en armleuningstijl is teekenend „constructief."

Afb. 165

Kast uit lateren tijd, waarbij de versiering de functie accentueert.

Afb. 166

Deel van een betimmering in een kantoorgebouw.

Afb. 167

Thorn Prikker maakte slechts weinige meubels, en gelukkig, zou ik geneigd zijn te zeggen, want in die richting lag zijn aanleg niet. Gunstig steken de hierbij gereproduceerde wieg en kamerschut van zijn overige werk af.
Men kan, en niet ten onrechte bezwaar maken tegen de pooten, gemaakt a. h. w. om over te vallen, maar de ornamentale ontwikkeling, vooral aan de wieg, is toch wel typisch. Het beeldhouwwerk is naar een teekening van Prikker door Altorf gesneden.

Afb. 168

Eikenhouten hall- of vestibulebank, met ebbenhout ingelegd.

Afb. 169

Meubels in palissanderhout met ebben ingelegd, ontworpen door T. Nieuwenhuis en uitgevoerd door Van Wisselingh en Co. te Amsterdam.

De schrijftafel is in de betimmering opgenomen en groeit daar a. h. w. uit. Ook het tapijt is door Nieuwenhuis ontworpen.

Afb. 170

Dit meubel, ontworpen door Ch. Bartels, is bedoeld om als massaproduct te worden vervaardigd, en wordt als zoodanig door Gebr. Tepe te Amsterdam in den handel gebracht.

Afbn. 171, 172, 173

Meubels, aangemaakt met dezelfde bedoeling als afb. 166. De firma Gebrs. Tepe zal trachten door het in den handel brengen van deze meubels de z.g. oud-Hollandsche en andere imitaties te verdringen, of tenminste daarvoor iets anders in de plaats te stellen.

Afb. 174

Deze armstoel, ontworpen door Joh. J. Gort Jr., is gemaakt voor een stand op de Utrechtsche Jaarbeurs.

Afb. 175

Een stoel, door mij in 1907 gemaakt. Ik bedoelde daarbij „rationeel" en constructief te zijn, dus geen hout in gebogen vorm te verwerken. Daarom is de achterstijl recht gehouden en de rugvalling verkregen door de bovenzijde achteraan den rugstijl te plaatsen en den onderkant aan de voorzijde.

Afb. 176

Een fauteuil, eenige jaren later door mij ontworpen en gelijk men ziet van geheel andere opvatting. Ik wenschte te maken een gemakkelijken stoel (met donzen kussen) maar toch het hout en de samenstelling te laten zien, vandaar het lijstwerk aan den zijkant, boven- en achterkant.

Afbn. 177, 178

Schrijftafel en boekenkast, ontworpen door L. Zwiers, uitgevoerd in eikenhout met ebben ingelegd door 't Binnenhuis te Amsterdam.
De staande bureaulamp, in brons uitgevoerd, is ook door Zwiers ontworpen.

Afb. 179

Gedeelte van een kamerbetimmering in grijs gelakt hout met snijwerk boven de deur, meubels mahonie, ontworpen door Corn. van der Sluys.

De wandbekleeding is z. g. Ramaerstof, ontworpen door T. Nieuwenhuis.

Afb. 180

De heer Henri Dreesen, ontwerper van dezen armstoel en volgende meubels, behoort tot onze zeer ijverige „jongeren." Hij woont in Tilburg en is een der weinigen in Brabant die zich met het moderne kunstambacht bezighouden.

Afb. 181

Mahoniehouten schrijftafel, eigenaar de heer K. te Heemstede.

Afbn. 182, 183, 184

Tafel en kast door Henri Dreesen. De kast, waarvan een extra detail is bijgevoegd, is een rijk bewerkt meubel en zeer fraai uitgevoerd in mahoniehout.

Afb. 185

Een mahonie juweelenkastje, ontworpen door Jac. van den Bosch en uitgevoerd door 't Binnenhuis te Amsterdam. Een streng, maar verfijnd meubeltje.

Afb. 186

Een fraai bewerkte boekenkast, eveneens in mahonie uitgevoerd naar ontwerp van Jac. van den Bosch.

Afb. 187

Een kinderstoel in het genre „De Stijl," met toestemming van dat tijdschrift daaruit overgenomen.

Afb. 188

Een eenvoudige gemakstoel, eikenhout met biezenmatzitting.

Afbn. 189, 190

Deze meubels behooren bij elkaar; ze zijn gelijkertijd gemaakt voor een zelfde bestemming. Uitvoering mahoniehout.

Afb. 191

Interieur met eiken meubels in een huis te 's-Gravenhage. Het duidelijk zichtbare kussen op de bank is naar een teekening van Thorn Prikker gebatikt.

Afb. 192

Een tentoonstellings-„stand" met paneelen, kleeden en schoorsteenmantel door Jaap Gidding. De haard en het klokje zijn van H. J. Winkelman.

Afb. 193

Gedeelte van een trapopgang in het bekende huis van Ivens en Co. in de Kalverstraat te Amsterdam. Het beeldhouwwerk is van Zijl.

Afb. 194

Willem Penaat is een onzer meest serieuze interieurkunstenaars. Zijn werk is van af het eenvoudigste opgebouwd en gestadig aan meer gedetailleerd en verwerkt. Dit buffet is een der eerste ontwerpen, nadat Penaat eenigen tijd practisch was werkzaam geweest.
De fraaie collectie foto's, die Penaat voor dit werkje beschikbaar stelde, stellen ons in staat een mooi overzicht te geven van het werk van dezen serieuzen kunstenaar.

Afbn. 195, 196

Een tafel (uitgevoerd door de N. V. de Woning) ontworpen in 1902, en een theetafel, ontworpen in 1917.

Afb. 197

Meubels in 1916 ontworpen. Tafel en armstoel zijn bestemd voor een atelier. Bijzonder geslaagd is voor mij de tafelpoot, zooals b. v. het ornament uit de vlakke plank groeit.

Afb. 198

Dressoir, boekenplank en stoel, uitgevoerd in mahoniehout in 1916. Het dressoir is in allen eenvoud een fijn meubel door de mooie proportie en verzorgde profileering.

Afb. 199

Eikenhouten meubels, uitgevoerd door de N. V. de Woning. Het buffet is in 1904, de stoel in 1902 ontworpen.

Afb. 200

Eikenhouten kast met 9 versierde paneelen (drie deuren) in 1914 ontworpen. Men lette op de fraaie kap en voet. Ook op de eenvoudige profileering rondom de gesneden paneelen.

Afb. 201

Dit fraaie verfijnde meubel werd door De Bazel in 1910 ontworpen.

Afb. 202

Een meubel in 1918 ontworpen, tentoongesteld op de Haarlemsche Kunstnijverheidtentoonstelling in 1919.

Afb. 203

Meubels en betimmering, door De Bazel in 1907 ontworpen. De stof boven de lambri is van T. Nieuwenhuis (z. g. Ramaerstof.)

Afb. 204

Een fraai kastje uit 1907.

Afbn. 205, 207

Een lepeldoosje, ontworpen door P. Zwart en een programmablad, ontworpen door V. Huszar.

Afb. 206

De glasfabriek „Leerdam" te Leerdam heeft zich voor haar ontwerpen van modern gebruiksglas tot De Bazel gewend en deze samenwerking heeft in eenige jaren reeds tot gelukkige resultaten geleid. Dit servies is een der eerste stellen.

Afbn. 208, 209, 210

Deze vier werken zijn met toestemming van den auteur overgenomen uit het werkje: „Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst door Theo van Doesburg." Onder heel veel meer zegt de heer Van Doesburg dit:
„Dat zich in de moderne bouwkunst ook langzamerhand de Stijl van Verhouding gaat openbaren, bewijst ons de ontwikkeling, die de architectuur, als reactie op de decoratieve bouwkunst en het archaïsme als uitvloeisel van Barok-Roccoco doormaakte. Deze ontwikkeling was meer een afwikkeling, een loskomen uit de klassieke en pseudo-klassieke vormen door vereenvoudiging.
De nieuwe beginselen van constructie, welke door Semper, Violet-Le-Duc, Dr. Cuypers, Sullivan en Dr. Berlage werden vastgelegd, werden consequent doorgezet in de werken van Wagner, Peter Behrens, e.a. In Amerika bereikte Frank Lloyd Wright, gesteund door de nieuwe middelen een belangrijke

uitdrukkingshoogte, een nieuwe, anti-klassieke — doch nog niet een algemeen-monumentale, — verhoudingsbeelding van het Huis.
Waar zich ten onzent, eenerzijds, de laatste stuiptrekkingen van het gebiedermayer en de willekeurige (decoratieve) anti-constructieve, picturale architectuur laten waarnemen, staan, anderzijds, eenige jonge architecten gereed om van constructief-aesthetische verhouding uit, een nieuwe architectuur, wars van alle willekeurige en decoratieve tendenzen, in te leiden. Eenige proeven hiervan geven deze illustraties."

Afb. 211

Bloembakken (tuinplastiek) naar het ontwerp van Th. van Doesburg uitgevoerd in de kunstaardewerkfabriek „De Rijn" van de firma Zaalberg en Co. te Zoeterwoude bij Leiden (1919).

Ik zeide het reeds in den aanvang, een serie afbeeldingen is altijd on-compleet en de keuze is aanvechtbaar. Toch meen ik met het gereproduceerde een zoo goed mogelijk beeld te hebben gegeven van het werken en streven der Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunstenaars.
Met opzet hield ik de korte beschrijvingen bij de afbeeldingen zoo eenvoudig mogelijk. Ik keurde niet af en vermeed zoo veel mogelijk aanprijzing, al kon ik niet nalaten datgene wat ik mooi vind, hier of daar te loven.
Men make echter uit het plaatsen dezer illustraties niet op, dat ik door het doen reproduceeren van deze foto's onvoorwaardelijk goed vind hetgeen hier is in beeld gebracht. Nogmaals, (want kritiek wensch ik uit te sluiten) het gaat hier voor mij om een overzicht te geven van hetgeen is gemaakt, een inventarisatie, een balans. Wat ik te zeggen had deed ik in de vijf eerste hoofdstukken; niet bij de illustraties, bij het werk van anderen.
Moge dit werkje bijdragen tot de kennis van en de belangstelling voor het kunstvak; dat is de wensch van

Mei—Dec. 1919. CORN. VAN DER SLUYS

INHOUD